

# نظرية الرواية

في الأدب الانجليزي الحديث

دراسات بقلم :

(هيس وكونراد وفرجينيا وولف ولورنس وليوك)

ترجمة وتقديم د. انجيل بطرس سمعان

مراجعة د. رشاد رشدي



# نظريّة الرواية

الإدريس  
الإدريس  
العبد

دراسات بعثية:

( هيمس وكونراد و فرمينيا وولف و لورنس و لبوك )

ترجمة وتقديم: د. انجيل بطرس سمعان

مراجعة: د. رشاد رشادي

المهنة المصرية العامة للتأليف والنشر

**تصميم الغلاف بريشة الفنان :**

---

**محمود القاضي**

## مقدمة

كثيرا ما يتردد أن الرواية تعاني من قلة النقد الجاد الموجه اليها نظرا لحدائتها النسبية بالقياس الى فنون الأدب الأخرى ، ولما يبدو خطأ من قلة شأنها بين هذه الفنون الرفيعة ، فقد فاتها كما يشير الى ذلك أحد نقادها فرصة التعريف والتحليل التي كان يمكن أن يقوم بها نقاد العصر الكلاسي . ولذا طالما شكوا الروائيون ونقاد الرواية من صعوبة النقد الروائي وقلة الموجود منه ، مما كان يمكن أن يجد فيه كل من الروائي والناقد نبراسا يضيء له الطريق الذي يرتاده . وبالرغم من أن هذا القول صحيح الى حد ما ، فإن الرواية الانجليزية - وهي موضوع البحث هنا - لم تعدم من يأخذ بيدها ، ويقوم بنقدها ، ويعمل على ارساء القواعد للنقد الروائي الجاد . فقد أخذ كبار الروائيين على عاتقهم منذ نشأة الرواية في القرن الثامن عشر مهمة التعريف بها ، والدفاع عنها وشرح أساليبها وصعوباتها . ففي كتابات فيلدنج Fielding التي تتضمن مقدمته الشهيرة لرواية «جوزيف أندروز» Joseph Andrews والتي تحوى أول وصف لنظرية الرواية في الادب الانجليزي ، وفي كتابات سموليت :

Smollett وريتشاردسون : Richardson على قلتها ، في القرن الثامن عشر ، أمثلة لذلك . أما في القرن التاسع عشر ، الذي أصبحت الرواية فيه النوع الأدبي الغالب ، فقد زاد الاهتمام بالنقد الروائي ، وخاصة في المجلات الأدبية التي ازدهرت في ذلك الوقت ، كما أوضحت ذلك بعض الدراسات الحديثة (١) . فهناك الى جانب كتابات النقاد المتخصصين والقائمين بعرض الكتب ، كتابات في النقد للروائيين أنفسهم مثل ديكنز وجورج اليوت وروبرت لويس ستيفنسون وآنثوني ترولوب وغيرهم . الا أن النقد الروائي قد أخذ في الازدهار بشكل واضح في بداية العصر الحديث ، أي أواخر القرن التاسع عشر . وكان ذلك على يد هنري جيمس : Henry James أحد أعلام الرواية وأول ناقد روائي ذي شأن . واستمر الاهتمام بالنقد الروائي على أيدي عدد من كبار الروائيين الانجليز ثم تبعهم النقاد المتخصصون ، فظهرت عدة كتب كاملة في هذا الباب ، بحيث يمكن القول : بأن النقد الروائي قد أخذ أخيرا في اللحاق بأنواع النقد الأخرى من نقد للشعر أو المسرح ، وأنه أصبح بابا هاما من أبواب النقد الأدبي بوجه عام .

ولم يكن العصر الحديث غنيا بالنقد الروائي فحسب ، ولكنه كان غنيا في المكان الأول بالانتاج الروائي المتنوع . فقد شهد تطورا كبيرا في ميدان الرواية ، جاء نتيجة لمحاولات جادة للتجريب والتجديد . ولذا فقد اخترنا هذا العصر لدراسة نظرية الرواية في الأدب الانجليزي من خلال كتابات بعض أعلام الرواية الحديثة . وقد رأينا أن ننقل الى اللغة العربية في ترجمة دقيقة ما أمكننا ذلك بعض آراء أولئك الكتاب الذين كان لهم فضل التجديد والابداع ، والذين جمعوا بين كتابة الرواية والنقد الروائي ، وأن نقدم لها بدراسة تمهيدية موجزة . وقد اخترنا من هذه الكتابات ما كان ذا

---

Richard Stang, *The Theory of the Novel in England*, (١)

1850-1870 (1959), Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen Forties* (1954).

أهمية خاصة ، من حيث أنه يعبر عن الاتجاهات التي نرى أنها كانت ذات أثر فعال في تطوير الرواية الانجليزية في هذه الفترة من ناحية ، ومن حيث أنه يلقي بعض الضوء على نظرية الرواية بوجه عام من ناحية أخرى ، ثم ختمناها بمثل من أمثلة تطبيق هذه النظرية تطبيقاً عملياً في كتابة أحد النقاد المتخصصين . وذلك مع التركيز على النواحي الأساسية للفن الروائي دون التعرض للتفاصيل الدقيقة لحرفة الرواية أو تكنيتها . ويرجع هذا التحديد الى أن بعض الاعمال المتخصصة التي كتبت في هذا المجال قد ترجمت بالفعل الى اللغة العربية (١) ، اعتقادنا أن معالجة مثل هذه النواحي التكنيية الحرفية تكون أجدي وأكثر نفعا عندما تعالج أعمالاً بالذات ، يفضل أن تكون مألوفة للقارئ اما عن طريق قراءته الشخصية ، واما عن طريق قيام الكاتب بالتعريف بها كجزء من خطة عمله ، بحيث يتمكن القارئ من تتبع مناقشة النواحي النظرية ومسدى النجاح الذي يحققه الروائي في تطبيقها ، وهذا ما ننوي القيام به في كتاب آخر مكمل لهذه الدراسة بإذن الله .

أما هذه المحاولة التي نقوم بها هنا مساهمة في حركة الترجمة «الأكاديمية» من ناحية ، ولتعريف القارئ العربي بجانب هام من جوانب الأدب الانجليزي من ناحية أخرى ، فنرجو أن تسد بعض النقص في المكتبة العربية ، وفي باب دراسة الرواية بالذات ، وقد حاولنا هنا أن نتلافى بعض العيوب التي لاحظناها في بعض الترجمات التي سبقنا إليها بعض الكتاب . فقد قمنا بإضافة بعض الهوامش حيثما وجدنا أن أسماء الكتب أو الكتاب الذين ورد ذكرهم في النصوص المترجمة تحتاج الى شيء من التعريف . وقد حاولنا أن

(١) ترجم كمال عياد كتاب : « أركان الرواية » E.M. Forster,

Aspects of the Novel (الالف كتاب ١٩٦١) . وترجم ابراهيم الصيرفي

Edwin Muir, Structure of the Novel. : « بناء الرواية »

تكون هذه الهوامش موجزة حتى لا تشغل القارئ عن النص الأصلي،  
ولكننا ضمنّاها ، كلما دعت الحاجة الى ذلك ، تاريخ النشر أو مكانه  
أو المصدر الذى يستطيع القارئ أن يرجع اليه ان أراد ذلك .

كذلك فقد ألحقنا هذه الترجمة بثبت بليوجرافى يتكون من  
جزئين ، يشمل الجزء الاول قائمة بالاعمال النقدية للكتاب الذين  
ترجمنا بعض كتاباتهم ، ويشمل الجزء الثانى قائمة بأهم الكتب  
التي ظهرت فى موضوع نقد الرواية الى الوقت الحاضر ، أملا فى أن  
يجد فيها القارئ العربى الذى يريد مواصلة القراءة أو البحث فى  
هذا الموضوع شيئا من العون .

أما الترجمة فلم تكن عملية سهلة ، أولا لعدم استقرار بعض  
الألفاظ التى تصف التكنيك الروائى فى اللغة العربية من ناحية ،  
ولصعوبة الأسلوب الذى يكتب به بعض الكتاب الذين ترجمنا بعض  
أعمالهم من ناحية أخرى . فأسلوب جيمس مثلاً أسلوب متميز  
صعب حتى بالنسبة للقارئ الانجليزى . وقد حاولنا فى هذه  
الترجمة أن نحفظ للأسلوب الأصيل ببعض سماته فكان به قدر من  
الصعوبة أحيانا ، جاءت نتيجة الاحتفاظ ببعض التعبيرات التى قد  
يجدها القارئ العربى غير مألوفة فى اللغة العربية كل الألفة . ولكننا  
عملنا مع ذلك على وضوح المعنى بقدر الامكان . وما يبدو أحيانا من  
الغموض ليس دائما عيب الترجمة ، وليس بالطبع عيب النص  
المترجم ، ولكن يمكن القول : بأنه سمة من سمات الأسلوب الأصيل  
لذلك النص .



فإذا بدأنا بموضوع نظرية الرواية وجدنا أنه كثيرا ما يعاب  
على الرواية أنها تفتقر الى نظرية عامة محددة تركز عليها . والحق  
أن النظريات المجردة لا تتفق مع طبيعة الفن بوجه عام ، وتتعارض

مع طبيعة الرواية وتباين طرق كتابتها وعملية التجديد والتطوير المستمرة بها بوجه خاص . غير أنه من الممكن بالرغم من ذلك ، تبين بعض الخطوط العريضة أو المبادئ الرئيسية التي يمكن القول : بأنها تشكل نظرية للرواية أو فلسفة عامة لها . ولكننا نسارع بالقول : بأن أهم مبادئ هذه النظرية ، اذا قبلنا تسميتها بهذا الاسم ، هو مبدأ حرية الروائي ، وحقه الكامل في حرية الخيال وحرية الفكر وحرية التنفيذ . وهذا يتضمن حقه بل واجبه في عدم الرضوخ للتقاليد والقواعد البالية ، اجتماعية كانت أم فنية ، والثورة عليها كلما وجد أنها تقف حائلا بينه وبين الاضطلاع بعمله وهو تصوير الحياة وكشف حقيقة النفس الانسانية . ومن هذه المبادئ أيضا الوعي بقدسية عمل الروائي الجاد الذي يسعى لنقل رؤيا صادقة أمينة للعالم المحيط به ، وكشف الحقيقة كما يراها أو كما تبدو له ، وذلك عن طريق المحاولة الدائبة لتطوير الرواية كنوع أدبي واستخدام جميع امكانياتها الفنية لنقل هذه الرؤيا على أحسن وجه . فواء جميع الكتابات التي نقدمها هنا ايمان راسخ بأن الرواية لا يمكن أن تحيا أو تبقى ان ظلت جامدة ثابتة لا تتغير . وكلها تدعو الرواية الى أن تنمو وتتطور وتجدد شبابها والا فمصيرها الذبول والموت . فما كذبت النبوءات المتكررة التي كثر ترديدها عن قرب موت الرواية أو احتضارها ، الا بفضل مثل هذا التجديد والتطوير الذي يقوم به خدامها المخلصون .

أما الفترة التي اتخذناها أساسا لدراسة نظرية الرواية فهي فترة غنية بعوامل التطور والتجديد ، فترة تتميز باعتراف جميع نقاد الرواية ومؤرخي الأدب باتساع مجال الرواية فيها ، وتعدد أشكالها وزيادة الاهتمام الجدي بها كشكل فني جدير بالتطوير والتجديد من ناحية ، وبالاهتمام والاحترام لما يتمتع به من امكانيات لتصوير الحياة بكل ثرائها وتعقدها من ناحية أخرى .

فمن الواضح أن الاهتمام بالتكنيك الروائي أو الأساليب الفنية الروائية وتطويرها لا يمكن أن يفصل فصلا تاما عن اهتمام الروائي بالحياة ذاتها واستجابته لمشاكل عصره واهتماماته . فمن الواضح أيضا أنه كلما اتسمت استجابته بالعمق والصدق ، ازدادت حاجته الى تطوير الأساليب الفنية الموروثة عن الماضي ، أو الاستعاضة عنها بغيرها . ولذا كانت الفترة التي تبدأ بالربع الأخير من القرن التاسع عشر وتمتد حتى الثلاثينات من القرن العشرين ، والتي شهدت تغيرات جذرية في الحياة الاجتماعية والثقافية في إنجلترا ، وشهدت نتيجة لذلك الى حد كبير ، اهتماما من جانب كبار الروائيين ، بتطوير الرواية حتى يمكنها التصدي بحق لتصوير الحياة الانسانية في فترة من أغنى فترات التاريخ بعوامل التغير والتحول ، وحتى تكون شيقة مثيرة للاهتمام من الناحية الفنية ، فترة جديدة بالدراسة . ولعل من أبرز مظاهر هذا الاهتمام زيادة الكتابات النقدية التي يناقش فيها الروائيون آراءهم وأهدافهم ومشاكلهم ، والتي فاقت كما وكيفا كل ما كتب في نقد الرواية من قبل .

وتقتضى الدقة تقسيم هذه الفترة التي يطلق عليها عادة العصر الحديث الى مرحلتين تفصل بينهما الحرب العالمية الأولى التي تركت آثارا واضحة في الحياة والأدب على حد سواء . أما المرحلة الأولى فيمكن وصفها بمرحلة انتصار الرواية كفن ، وذلك على يد هنري جيمس Henry James ثم جوزيف كونراد Joseph Conrad اللذين عملا على تثبيت فكرة الرواية فنا رفيعا وتخليصها من شوائب الوعظ والترفيه التي علقت بها في القرن الثامن عشر والجزء الأكبر من القرن التاسع عشر ، وعلى تأكيد أهمية الشكل في الرواية وما يقتضيه ذلك من اهتمام بالتكوين أو التنظيم واستخدام لجميع الامكانيات الفنية للرواية . وهما وان استحدثتا في سبيل ذلك بعض الأساليب الفنية وطورا البعض الآخر ، وأضافا الى الرواية بقدر

ما يضيف كل فنان كبير الى الفن الذى يزاوله ، فان بعض النقاد يرى أنهما لم يكونا مجددین بالمعنى الدقيق ، فأعمالها امتداد للرواية الانجليزية التقليدية من ناحية والرواية الأوروبية فى القرن التاسع عشر وخاصة فى فرنسا وروسيا من ناحية أخرى . أما المرحلة الثانية والتى يمكن وصفها بمرحلة التجريب والتجديد فهى المرحلة التى أحس فيها جيل ما بعد الحرب من الروائيين ان أساليب الماضى لم تعد تفى بالغرض فثاروا عليها وسرعوا الى اكتشاف غيرها مما رأوه أكثر فاعلية وقدرة على التعبير عن رؤيتهم للحياة التى تغيرت فى الكثير من وجوها وقيمها . وتتمثل هذه المرحلة فى كتابات دوروثى ريتشاردسون Dorothy Richardson وفرجينيا وولف Virginia Woolf وجيمس جويس James Joyce و د . هـ . لورنس D.H. Lawrence ، علما بأن هؤلاء الروائيين لا ينتمون الى ما يمكن أن يسمى مدرسة واحدة . فبالرغم من أن الثلاثة الأول منهم قد استخدموا طريقة تيار الشعور : Stream of Consciousness Technique فانهم استخدموها بأشكال مختلفة ودرجات متفاوتة . أما لورانس فقد كانت له فلسفته الخاصة وأسلوبه الفنى الخاص به . وقد اخترنا لتمثيل هذه المرحلة هنا بعض كتابات فرجينيا وولف و د . هـ . لورانس اللذين جمعنا بين الكتابة الخلاقة والكتابة النقدية . أما جيمس جويس فبالرغم من عبقريته الفذة ككاتب خلاق لم تكن له كتابات كثيرة فى النقد . لقد عبر عن بعض آرائه فى الفن والأدب بوجه هام فى بعض أعماله الروائية وخاصة فى الجزء الأخير من « صورة الفنان شابا » *Portrait of the Artist as a Young Man* وجمعت له أخيرا فى مجلد واحد بضعة كتابات متفرقة فى النقد (١) ، غير أن الرواية لم تحظ منها بنصيب يذكر .

---

(١) *The Critical Writings of James Joyce*, edited by Ellsworth Mason and Richard Ellman (1959).

فاذا ألقينا نظرة سريعة على الرواية الانجليزية في العصر الحديث ، وجدنا أنها تختلف اختلافا واضحا عنها في العصور السابقة ، ويتفق النقاد ومؤرخو الأدب على أن تغيرا جذرية طرأ على الرواية الانجليزية في هذه الفترة . يقول « والتر ألن » مثلا في كتابه « الرواية الانجليزية » : ان هذه الرواية شهدت في الثمانينات من القرن التاسع عشر تطورا أو تغيرا بلغ درجة من القوة جعلته أقرب الى الطفرة منه الى التطور الطبيعي « (١) وأن تلك الطفرة قد أخذت في الظهور في أواخر الخمسينات على يد جورج إليوت وجورج مريدث George Meredith ثم بدت بوضوح في أعمال هنري جيمس مع بداية الثمانينات .

فما هو هذا التغير وما أسبابه ومظاهره ؟ بدأت بشائر هذا التغير كما أشرنا في أواخر الخمسينات ، ويمكن رؤيتها في الاختلاف البين بين أعمال جورج إليوت وجورج مريدث التي ظهرت في ذلك الوقت وبين الأعمال التي كانت تظهر في نفس الوقت لكبار الروائيين الانجليز مثل ديكنز وثرآكرى وترولوب اذ كانت تمثل تلك الأعمال بعض وجوه التطور التي ظهرت بالفعل في الرواية الأوروبية بشكل عام . فقد توالى في هذه الفترة ظهور الأعمال الروائية الكبرى لعمالقة الرواية الروس وكبار الروائيين الفرنسيين . ظهرت الترجمة الانجليزية لرواية ترجنيف « ملاحظات رياضي » : *Sportsman's Sketches* في ١٨٥٥ ، وظهر في نفس العام « سيباستيبول » لتولستوى ، « ومدام بوقارى » لفلوبيير . وتلا ذلك « بيت الموتى » لديوستوفسكى في ١٨٦١ « وأبناء وآباء » لترجنيف . ومن الواضح أن هذه الأعمال لم يكن لها أثر مباشر في الرواية الانجليزية المعاصرة ، ولكن من اليسير أن نرى أن هناك بعض أوجه الشبه بينها وبين هذه الأعمال .

---

(١) Walter Allen, *The English Novel* (Penguin, 1959), p. 218.

أضف الى ذلك أنه مما لا شك فيه أن التراث الروائي بالنسبة للجيل التالى ، جيل الثمانينات والتسعينات أصبح لا يتمثل فى الرواية الانجليزية التقليدية ابتداء من دانيال ديفو فحسب ، بل فى الرواية الروسية والفرنسية أيضا . وفى ذلك بعض التفسير لذلك التغير الطفرى الذى جاءت الرواية الحديثة نتاجا له .

أما هذا التغير فيتلخص فى المكان الأول فى الجدية العميقة التى اتسمت بها الرواية سواء من ناحية الموضوع أو الشكل ، أو من الناحية الخلقية بالمعنى الواسع والناحية الفنية الجمالية . ويتبين هذا التغير بوضوح اذا قارنا بين أعمال ديكنز وذاكرى وترولوب مثلا من ناحية وبين تولستوى وديوستيوفسكى وفلوبير من ناحية أخرى « فليس الفرق بينهم فرقا فى الموهبة أو المقدرة ، بقدر ما هو فرق فى الهدف الذى وضعه الروائيون لأنفسهم » (١) يقول ألن : ان الروائيين الانجليز كانوا يرون أنفسهم تارة كوعاظ وتارة كمصلحين ، ودائما كمرفهين عن الجمهور ، وان فكرتهم عن أنفسهم كانت فكرة متواضعة . ويستشهد بقول ويلكى كولنز Wilkie Collins الشهير الذى يقول فيه مشيرا الى مهمة الروائي نحو جمهور القراء « اضحكهم ، وابكهم ، وشوقهم » ويضع ألن هذا القول جنبا الى جنب مع وصف فلوبير لما يصبو اليه الروائي فى قوله « لعل الرغبة فى أن نجعل للنثر ايقاع الشعر ، على أن يبقى نثرا ، ونثرا للغاية ، وأن نكتب عن الحياة العادية كما يكتب التاريخ والملاحم ، ولكن دون أن نمرح بالموضوع الذى نكتب عنه للتشويه والتحوير فكرة مضحكة .. ولكن لعلها أيضا تجربة عظيمة ، وطريقة جدا » .

ونحن وان خالفنا ألن فيما يذهب اليه من سذاجة الرواية الانجليزية قبل ذلك الوقت ، ففي كتابات كثير من كبار الروائيين

(١) المرجع السابق ص ٢١٩ .

الانجليز ابتداء من فيلدنج الذى عرف الرواية بأنها « ملحمة ملهوية  
نثرية » وريتشاردسون الذى وصف رواياته بالتاريخ ، الى جين  
أوستن التى دافعت عن الرواية دفاعا مجيدا ، وديكنز الذى طالما  
عاب على معاصره تاكرى ما كان يبوح به أحيانا من استخفاف بمهنة  
الروائي ، فى كتاباتهم جميعا ما يؤكد جدية نظرهم للرواية ،  
واهتمامهم بها كنوع رفيع من أنواع الأدب (١) . الا أننا نرى أن  
هذه الفترة قد شهدت بالفعل درجة أعلى من الاحساس بأهمية  
الرواية وقدرسية عمل الروائي، ومحاولة جادة للنهوض بها . ولعل  
فيما ينسبه فلوپير لنفسه من حقوق الشاعر وامتيازاته اشارة الى  
تغير نظرة الروائي لذاته بوجه عام . فسنرى فى الكتابات التى  
نقدمها هنا أمثلة لاحساس الروائي بمسئوليته نحو الرؤيا التى  
يقدمها للحياة وضرورة التزامه الصدق تجاهها ، وما يواجهه من  
مشكلات فنية ناتجة عن الصراع بين النظرة الموضوعية التى يجب  
أن تتصف بها هذه الرؤيا وبين الميول الذاتية التى يصعب التخلص  
منها تماما ، بين ما يراه الروائي فى الحياة وبين ما يود أن يراه ،  
بين ما يعرفه وبين ما يطالب بتقديمه ، بين القواعد أو القوانين الفنية  
التي خضع لها الروائيون من قبل وبين الحرية الكاملة التى يرى  
أنها أمر حيوى لتنفيذ تلك الرؤيا التى تراوده وتلح عليه . ومن  
الواضح أن كمية الكتابات التى تركها لنا الروائيون فى هذا العصر  
دليل على مدى انشغالهم بفنهم ودرجة وعيهم بأهميته . ولعل ذلك  
هو ما كان يرمى اليه ~~مورى جيمس~~ عندما يقرر أن عصر النقاش قد  
بدأ وأن الرواية التى لم تكن أهلا للمناقشة قد أصبحت موضع  
نقاش واهتمام من جانب الكتاب والنقاد على حد سواء .

---

(١) انظر مثلا القسم الاول من : *Views on the Art of the Novel*

جمع وتقديم د . انجيل بطرس سمعان ( القاهرة ، ١٩٦٥ ) .

Richard Stang, *The Theory of the Novel in England* (1959).

وتبدو جدية موقف الروائي بجلاء في محاولته ، كما هو الحال عند جيمس وفرجينيا وولف و د. هـ . لورنس ، البحث عن أسباب ما أصاب الرواية من تخلف وهبوط بالرغم مما حققت من نجاح في بداية الأمر . وفي مطالبته بالحرية الكاملة ليقول ما يراه مهما ثم ليحبر عنه التعبير الصادق ، دون أن يضطر لاختضاع عمله الفني للتقاليد أو القيود البالية التي يفرضها العرف أو الرأي العام . أما الاهتمام بالناحية الشكلية أو الفنية فمرتبط تمام الارتباط بجدية موقف الروائي من فنه . فاذا ما كانت الرواية فنا يسعى لتقديم صورة للحياة فمن واجبهما السعي نحو الشكل الفني المتكامل الجدير بالمادة التي تقدمها والجدير بها كعمل فني خالص . ومن أهم النقاط التي أَلح جيمس في تأكيدها أن الرواية عمل فني ولذا فلا بد أن يكون لها شكل ، ولا بد أن تهتم بمسائل التكوين والتنظيم ، وأن من العبث محاولة فصل الشكل عن المضمون ، فالرواية كل مترابط لا يمكن الفصل بين أجزائه ، مثلها في ذلك مثل الصورة أو القطعة الموسيقية .

ويعد مقال هنري جيمس عن الفن الروائي ، ( ١٨٨٤ ) فاتحة لتلك الكتابات التي تهدف في مجموعها الى التمييز بين القديم والجديد من ناحية والى ابراز أهمية الفن الروائي وجدديته من ناحية أخرى . اذ يسعى جيمس هنا لا لتأكيد أهمية الشكل الفني للرواية فحسب ، بل لتأكيد أهمية عمل الروائي حينما يصفه « بالعمل المقدس » ويقارن بينه وبين عمل المؤرخ قائلا : ان كل منهما يهدف الى تصوير الحقيقة . وترجع أهمية هذا المقال الى أن جيمس يعد بحق أول الروائيين الكبار في العصر الحديث « وأول من كتب الرواية الحديثة المتميزة » . ويشغل جيمس في تاريخ الرواية الانجليزية مكانة توازي المكانة التي يشغلها فلوير في الرواية الفرنسية فقد ناضل كل منهما ليعطي الرواية القوة الجمالية

التي تتسم بها القصيدة العظيمة أو اللوحة الفنية الرائعة «  
والفرق بينهما كما يراه معظم النقاد ، هو أن جيمس كان أكثر  
اهتماما بالحياة المعاصرة وقربا منها ، ولذا فإن أعماله تدل على  
عمق اهتماماته الفنية والخلقية معا .

أما كونراد فيعتبر الخليفة الحقيقي لجيمس في هذا المضمار .  
فقد حمل كفنان واع الشعلة التي أوقدها جيمس، وعكف على الرواية  
يحملها رسالته الفنية الخلقية التي كرس لها حياته .

ولأول مرة في تاريخ الرواية الانجليزية منذ نشأتها ، تنقسم  
الرواية الى نوعين متميزين : الرواية الجادة أو الفنية التي تجتهد  
صعوبة في جذب الجمهور العريض الذي كان يتلهف على أعمال كبار  
الروائيين ابتداء من فيلدنج وريتشاردسون في القرن الثامن عشر  
الى ديكنز وجورج إليوت في عصر الملكة فيكتوريا ، وبين الرواية  
الشعبية الرائجة التي تخرجها المطابع بأعداد متزايدة والتي لا يعمل  
للفن أو النقد فيها حساب . وكان من نتائج هذا الانقسام أن شعر  
الروائي الجاد بالوحدة والانفصال من ناحية ، وهبط مستوى الانتاج  
الروائي الكلي من ناحية أخرى .

ولعل هذا يفسر الى حد ما أن بعض الروائيين الذين كانوا  
يهدفون الى استخدام الرواية كوسيلة للوصول الى الجمهور العريض  
ولنشر بعض الآراء والفلسفات الاجتماعية المعينة كما هو الحال عند  
هـ.ج. ولز: H.G. Wells وجون جالزورثي: John Galsworthy  
قد فضلوا الكتابة بالطريقة التقليدية ولم يتأثروا كثيرا بالاهتمامات  
الشكلية أو الفنية التي كانت تشغل جيمس وكونراد مثلا .

ولذا فعندما نصل الى فترة بداية الحرب العالمية الأولى ، في  
الوقت الذي كان جيمس قد قارب نهاية حياته الأدبية وكونراد قد  
كتب خيرة أعماله ، نجد الميدان الروائي وقد شغله بشكل واضح  
ثلاثة من أنجح الروائيين الانجليز من ناحية الانتشار والشعبية وهم

هـ.ج. ولز ، وجون جالزروذى وآرنولد بنيت: Arnold Bennett  
أما من الناحية الفنية فقد أصبحوا هدفا لهجوم عدد من الروائيين  
الشبان الذين كانوا يصدد البحث عن أسلوب روائى يرضى  
اهتماماتهم الفنية والحلقية معا .

ومن هنا تبدأ مرة أخرى وبشكل أكثر حدة ، الثورة على القديم  
والبحث عن الجديد ومرة أخرى نجسد أن قلق الروائى وسعيه  
المتواصل لتجديد فنه وتطويره قد تأثرا بعوامل اجتماعية وثقافية  
كان لها أكبر الأثر فى نظرتة للحياة والفن بوجه عام . فقد ساد  
فترة ما بعد الحرب الأولى شعور بفقدان الثقة بكثير من القيم الروحية  
والاجتماعية التى كانت تربط الفرد بالجماعة سواء كانت الأسرة أم  
الكنيسة أم الوطن ، تبعها شعور بالفراغ ثم محاولات فردية للعثور  
على قيم جديدة ، بحيث أصبح الفرد وما يعانىة من أزمة وما يحيط  
به من جذب وفراغ موضوع رئيسى للأدب بوجه عام .

فاذا أضفنا الى ذلك ما كان يكشفه علماء النفس مثل فرويد  
ويونج من خبايا النفس الانسانية التى غيرت الى حد كبير الصورة  
المألوفة للطبيعة الانسانية ، أدركنا معنى رفض الروائيين الشبان  
لأولئك الروائيين الذين ظلت تشغلهم المسائل المادية والبيئية  
والتنظيمات الاجتماعية المثالية ، واهتمامهم بتطوير الرواية التى  
تسعى فى المكان الأول لتصوير النفس الانسانية .

ولابد أن يحضرنا هنا قول فرجينيا وولف الشهير : بأنه « فى  
ديسمبر ١٩١٠ أو حوالى هذا التاريخ تغيرت الطبيعة الانسانية » .  
والواضح بالطبع هو أن ما تغير هو معرفتنا بالطبيعة الانسانية . أما  
التاريخ الذى حددته فرجينيا وولف فهو كما أشار الأستاذ جاك  
ايزاكس : Jack Isaacs تاريخ اقامة معرض للرسميين بعد  
الانطباعيين : Post-impressionists فى لندن عرضت فيه بعض

أعمال سيزان وفان جوخ وماتيس وبيكاسو . وهي تمثل بدورها ثورة جيل جديد من الفنانين على المدرسة الانطباعية التي يربط النقاد بينها وبين المدرسة الطبيعية في الرواية والتي يمثلها في انجلترا ولز وجالزوردي وبنيت .

وهكذا نرى أنه في الوقت الذي ظهرت فيه نظريات جديدة في علم النفس ، وانتشرت حركات جديدة في الفن التصويري وترجم الى الانجليزية كثير من أعمال عمالقة الرواية الروسية ، بدت الرواية الانجليزية هزيلة متخلفة لا تصور الحياة بحق . تقول فرجينيا وولف في مقالها الشهير عن « الرواية الحديثة » : « لقد هربت الحياة من الرواية » وسواء أكان ذلك نتيجة لانشغال الروائي بالنظريات الاشتراكية ، أم بمشاكل الطبقة العمالية ، أم نتيجة للتركيز على تفاصيل الحياة الواقعية ، دون الاهتمام بجوهرها ، أو الاهتمام بهذه المسائل اهتماما مبالغاً فيه - فقد اختلف النقاد على تشخيص الداء - فالواضح أن الرواية الانجليزية كانت بحاجة الى دفعة قوية الى الأمام والى قدر كبير من الحيوية وتجديد الشباب .

وقد جاءت هذه الدفعة في شكل محاولات تجريبية قام بها دوروثي ريتشاردسون وفرجينيا وولف وجيمس جويس من ناحية ، و د . هـ . لورنس من ناحية أخرى . وتتلخص الفلسفة الروائية لهذا الجيل في معارضتهم للمذهب الطبيعي أو المادي « كما تسميه فرجينيا وولف أو الفن الفوتوغرافي كما يسميه لورنس وفي سعيهم لتصوير الحقيقة كما يرونها والتخلص في سبيل ذلك من قيود الماضي . كتبت فرجينيا وولف مثلاً تقول : « إن الروائي يجب أن يتحرر من الالتزام المفروض عليه لتقديم حبكة وملهاة ومأساة وقصة حب ، وجوا من الاحتمال يلف العمل كالرداء » (١)

---

(١) انظر مقال « الرواية الحديثة » فيما يلي ، ص ١٦١ .

وكتب لورنس في رسالة الى أحد أصدقائه قائلا : ان هذا الصديق « لن يجد في أعماله فكرة الذات القديمة الثابتة » (١) أى أنه لن يجد الشخصية التقليدية التى اعتاد أن يجدها فى الرواية . ويقول أحد النقاد : ان هذا الجيل قد هدم بتجديداته التكنيكية البناء الكلى للرواية (٢) . والواقع أنه هدم البناء القديم وحاول إقامة بناء بديل من نوع آخر . والسؤال الذى يلح على مؤرخى الأدب الآن هو ما قيمة هذا البناء البديل وما مدى تأثير الجيل التالى به ؟ وبالرغم من أن أعمال هذا الجيل مازالت موضع التقييم بشكل نهائى لقصر الفترة الزمنية الفاصلة بيننا وبينهم ، الا أنه من الواضح أن جيمس جويس يحظى باهتمام كبير بين النقاد والدارسين كروائى مجدد من الطراز الأول ، أما فرجينيا وولف فبالرغم من اعتراف النقاد بأنها روائية شاعرة على درجة كبيرة من القدرة والدقة والادراك ، الا أنها لا تعلو الى مرتبة الصف الأول - وهو حكم قد نخالفهم فيه بالنسبة لبعض أعمالها على الأقل . أما لورنس فقد استقر به المقام كأحد كبار الروائيين الانجليز ، لا ينقص من مكانته ان كان له بعض الأعمال المناقصة أو حتى الرديئة .

أما الآن وقد ألقينا هذه النظرة السريعة على ميدان الرواية الحديثة بوجه عام ، فيمكننا أن نلقى نظرة أكثر تمهلا على الفلسفة الروائية لكل من هؤلاء الكتاب الذين تقدم بعض كتاباتهم كما تبدو من خلال هذه الكتابات .

هنرى جيمس :

يعد هنرى جيمس أول ناقد روائى كبير فى الأدب الانجليزى ، وأول من عبر تعبيرا قويا عن ماهية الرواية الحديثة . فبالرغم من

---

(١) See Miriam Allott, *Novelists on the Novel* (1960), pp. 289-90.

(٢) See Walter Allen, *The English Novel*, p. 383.

الحكم الذي أصدره عليه ت.س. اليوت بأنه لم يكن ناقداً ، فهناك الآن اتفاق يكاد يكون اجماعيا بين النقاد ومؤرخي الأدب أن جيمس أعظم ناقد روائي في الأدب الانجليزي وأول من أرسى قواعد النقد الروائي في العصر الحديث على أسس منطقية مدروسة . كذلك فإن حكم اليوت هذا لم يكن الا واحداً من تلك الأحكام المبكرة التي أصدرها على عدد من الروائيين ، ثم أثبت الزمن خطأها (١) ذلك أن جيمس لم يكن فقط أحد تلك الشخصيات الأدبية النادرة التي تجمع بين شخصية الكاتب المبدع والناقد الفذ ، اذ ترك لنا أعمالاً خلاقة رائعة ، وكتابات نقدية كبيرة في نفس الوقت ، ولكنه كان أيضاً صاحب نظرية في الرواية . يقول ليون اديل ، أحد كبار الدارسين لأعمال جيمس « ان مقالاته في النقد لا تعطينا مجرد آراء أدبية بل رؤيا ، لصاحب نظرية في الرواية ، يقوم بتقييم أعمال عدد من زملائه الروائيين في ضوء نظريته الجمالية » (٢) أما جورج واطسون أحد النقاد المتحمسين لجيمس فيرى أن جيمس « أحدث ثورة كاملة في مجال النقد الروائي ، عندما وجه موهبته النقدية ، بجدية ضخمة ، لتحليل الرواية » (٣) ويضيف « انه من الصعب أن يبالغ المرء في مدى الثورة التي أحدثها جيمس في نقد الرواية فقبل جيمس لم تكن واحدة من تلك المسلمات العادية لنقد الرواية في القرن العشرين جارية على الألسن ، ولم يجعلها جيمس تجري على الألسن فحسب ، ولكنه أضاف أيضاً الكثير من التعديلات الدقيقة التي نتوقع أن يتركها الرواد الأول لمن يخلفونهم » (٤) .

(١) انظر على سبيل المثال حكمه على د. ه. لورنس كما يعرضه  
ف. ر. ليفيز في كتابه D.H. Lawrence (1955), pp. 11-12.

(٢) The House of Fiction, ed. Leon Edel (1962), p. 12.

(٣) George Watson, The Literary Critics (1964), p. 166.

(٤) المرجع السابق ص ١٧٦ - ١٧٧ .

وقد كان جيمس يتصور ذاته منذ فجر حياته الأدبية ناقدا كبيرا يشغل في الأدب الانجليزي المكانة التي يشغلها سانت بوف في الأدب الفرنسي (١) . ولعل جيمس تميز على سانت بوف كما يشير الى ذلك ليون اديل بأن نظريته في الرواية كانت ، على العكس من كتابات سانت بوف النظرية المجردة ، مرتبطة أشد الارتباط بممارسته العملية لفن الرواية . فـجيمس ، كما بشر ناقد آخر ، « لم يحب شيئا حبه لمناقشته مشاكل الفن الذي يمارسه » (٢) .

ولعل كمية الكتابات التي تركها لنا جيمس في هذا المجال خير دليل على ذلك . فبالإضافة الى المجلدات الست التي تحوى المقالات الطويلة ومقالات في عرض الكتب والمقدمات التي كتبها لأعماله وأعمال غيره من الروائيين ، والتي ظهرت متناثرة ثم جمعت فيما بعد ، هناك مذكراته ورسائله العديدة التي تبادلها مع أصدقائه من الكتاب وأعلام الأدب في عصره ، والتي يدور معظمها حول مشاكل فنه وأساليبه ووسائل تطويره . ويقول ليون اديل : ان أعمال جيمس النقدية بلغت حوالى مائتين وخمسين عرضا للكتب وحوالى ثلاثين مقالا طويلا ، وما يساوى هذا العدد من صور الأشخاص : Portraits ، الى جانب عدد من المقالات التذكارية والكتابات المتفرقة والأعمدة الصحفية التي كان يكتبها جيمس في نهاية عمله اليومي (٣) .

بدأ جيمس مزاولة نشاطه الأدبي في سن مبكرة ، وكما هو الحال مع ت.س. اليوت بدأ بالكتابة النقدية ، قبل أن يمارس نشاطه الابداعى ككاتب قصصى وروائى ، واستمر فى ذلك الى نهاية

(١) أنظر : Henry Gifford, « Henry James », *The Modern Age*, ed. Boris Ford, (1961), p. 105.

(٢) R.C. Churchill, « The Comedy of Ideas », *The Modern Age*, p. 291.

(٣) *The House of Fiction*, edited by Leon Edel (1962), p. 9.

حياته الأدبية • ويمكن تقسيم أعماله النقدية الى ثلاثة أقسام •  
أولها أعمال الفترة المبكرة وتتكون من عرض الكتب ، ثم الفترة  
المتوسطة ، وهى فترة المقالات الطويلة التى استهلها بمقاله  
الكلاسيكى المشهور عن « الفن الروائى » ، ثم الفترة المتأخرة التى  
كتب فيها مقدماته الثمانى عشرة لطبعة نيويورك لأعماله • أما  
مذكراته الأدبية : *Note-books* فاستمرت حوالى ثلاثين عاما من  
١٨٧٣ الى ١٩٠٩ ، وتحتوى سجلا حافلا لتطور الكثير من أعمال  
جيمس الروائية ، منذ اللحظة التى بدأت فى ذهنه كبذرة صغيرة الى  
أن استوت بناء ضخما رائعا •

أما المقدمات الثمانى عشرة التى تحتل تبعا لبعض النقاد ،  
فى مجال النقد الروائى المكانة التى يحتلها « فن الشعر » : *Poetics*  
لأرسطو فى مجال النقد الأدبى ، فعمل ضخم ناقش فيه جيمس كثيرا  
من المسائل العامة المتعلقة بكتابة الرواية الى جانب الكثير من دقائق  
هذا الفن وتفاصيله المتصلة بأعماله الروائية التى يقدم لها من سرد  
وتنظيم وبناء وأسلوب الى غير ذلك من نواحي التكنيك • وقد جمعت  
هذه المقدمات فى مجلد واحد بعنوان : « فن الرواية » :  
*The Art of the Novel* كما كان جيمس يأمل أن يفعل ذلك فى  
يوم من الأيام ، لتكون بمثابة « دليل شامل ، أو كتاب جيب :  
*Vadem cum* للكاتب الناشئ فى مهنة الروائى الشاقة (١) .  
فقد وصفها فى نفس الخطاب الذى كتب فيه هذا الكلام لصديقه  
و . د . هاولز بأنها « دعوة الى النقد والتمييز والتذوق بطريقة  
غير الطريقة الصبائية » .

ومن هذا يتضح ان مكانته فى مجال النقد الروائى لا يمكن  
أن تقاس بمجرد حجم كتاباته • فقد كان لجيمس فلسفته الروائية  
المتميزة التى عمل على نشرها بكل الطرق والوسائل وبدرجة من

---

(١) Richard P. Blackmur, ed., *The Art of the Novel* (1935), p. viii.

الجدية والعزم الصادق ، جعلت تأثيره يسود النقد الروائي الى عهد قريب . هذا بالإضافة الى أنه أدخل الى قاموس النقد الروائي الكثير من الألفاظ والتعبيرات التي مازلنا نستخدمها ونعتمد عليها الى الآن .

أما فلسفة جيمس الروائية فقوامها تأكيد أهمية الرواية كشكل فني متميز غنى بالامكانيات من ناحية ، وضرورة الاهتمام بالناحية الجمالية من حيث الشكل أو البناء أو التصميم العام للرواية من ناحية أخرى . لقد أكد جيمس قدسية فن الروائي وروعة الرواية كشكل فني ، ولكنه ألح في تأكيد أهمية الشكل في الرواية أكثر من أي شيء آخر ، مما دعا بعض النقاد الى معارضة فلسفته الشكلية وخاصة لما يبدو أحيانا في أعماله الأخيرة من اهتمام مسرف بالشكل قد يؤدي في بعض الأحيان الى اخضاع صورة الحياة التي ينادى جيمس بضرورة صدقها ، لمتطلبات الشكل المنتظم المحكم الصنع .

تقول برbara هاردي : Barbra Hardy الناقدة الأكاديمية المعاصرة مثلا ان جيمس « قد عمد في أعماله الروائية الى اعطاء الرواية أهمية جمالية كبرى تفوق أي جانب آخر من جوانب الرواية مثل سرد قصة ، أو مناقشة قضية خلقية ، أو تصوير الحياة كما نعرفها ، وان كان قد فعل كل هذه الأشياء بشكل ممتاز . ولكنه كان في المكان الأول مهتما بامتداح شكل جمالي مركز غاية التركيز ، والدعاية لهذا الشكل » (١) . وترى في رواياته وفي رفضه لروايات تولستوى ودوستيوفسكى التي أطلق عليها تعبير « الوحوش الحقيقية المفككة » خير دليل على ذلك . وتذهب الناقدة الى أن خطأ جيمس يكمن في « أنه لم ير في هذا الشكل شكلا مثاليا بالنسبة له فقط ، ولكنه رأى فيه خير شكل للرواية بصفة عامة » . ولم ير ما يحف به من مخاطر أدت في بعض الأحيان الى افساد الصورة من الناحية الانسانية .

---

Barbara Hardy, *The Appropriate Form* (1964), p. 5 (١)

ومما لا شك فيه أن جيمس وان كان يرتبط فى أذهاننا فى المكان الأول بفكرة الشكل الروائى المركز المحكم التصميم أكثر من ارتباطه بأى شىء آخر ، إلا أن اهتمامه بالحياة أو الناحية الانسانية كما تصفها بربارا هاردى لم يكن أقل من اهتمامه بالفن ، وانه لم يفصل قط بينهما ، بل على العكس أكد ارتباطهما ارتباطا كاملا مناديا بأن الرواية صورة للحياة ، وبأن الحياة لا يمكن أن تظهر على أحسن وجوها فى العمل الفنى ان لم يتوفر لها الشكل الفنى المتكامل ، وأن مهمة الفن هى إبراز الحياة فى الصورة الفنية فى أجمل وأتم صورها . ولعل أهم دليل على ذلك هو تلك الحملة الشعواء التى حملها على التقاليد المتبعة فى انجلترا فى القرن التاسع عشر بوجه خاص ، موضحا أن الرواية لا يمكن أن تصل الى مرحلة النضوج ان لم تتحرر نهائيا من الضغوط التى التزم بها الروائيون من قبل خضوعا للرأى العام المتزمت . فقد أكد جيمس الأهمية القصوى لحرية الروائى والتزامه بالصدق فيما يقدمه من صور للحياة . فمن حق الروائى أن يكون حرا غير مقيد بأى نوع من القواعد أو التقاليد ، له أن يختار الموضوع الذى يروقه ويعالجه بالطريقة التى يراها خير الطرق لعلاج . أما واجبنا كمنقاد فيجب أن ينصب على تلك الطريقة التى تناول بها موضوعه ومدى نجاحه فى تنفيذها .

ومن أهم النقاط التى أكدها جيمس والتى تعد احدى المبادئ الرئيسية للنقد الحديث فكرة أن الرواية كآى عمل فنى آخر وحدة مترابطة حية لا يمكن الفصل بين أجزائها المختلفة من حيث الشكل أو الموضوع أو من حيث الشخصيات أو الأحداث أو الحوار أو الأسلوب . ولا يستطيع جيمس أن يتصور الرواية كسلسلة من الكتل المنفصلة . فالرواية فى نظره ، « شىء حى ، متكامل متصل ، مثل أى كائن حى ، وبالقدر الذى تكون حية ، بالقدر الذى نجد أن

فى كل جزء من أجزائها شيئاً من كل من الأجزاء الأخرى ، (١) ويشير جيمس فى مقال له عن فلوبير الى « اعتقاده المميز الموحى بإخصاب الشكل للموضوع ، والنفاذ الى المعنى » (٢) ويبلغ هذا الاعتقاد مداه ، عندما يقرر جيمس بعد ذلك بحوالى عشر سنوات أى فى أواخر حياته الأدبية ان « الشكل هو المضمون ، لدرجة ينتفى معها وجود المضمون بدونه » (٣) .

ومن هنا جاء إعجاب جيمس بالروائيين الفرنسيين وبترجنييف الروسى . فقد كان يرى فى ترجنييف وفلوبير وبلزاك أساتذة يتعلم منهم الروائي الناشئ الكثير عن صنعة الرواية ، بعكس الروائيين الانجليز الذين لم يهتموا كثيراً بمسائل الشكل أو البناء والتكوين . أما تولستوى ودستيوفسكى فبالرغم مما يعترف به جيمس من ثراء أعمالهم واتسامها بالحياة إلا أنه يفتقد فيها التنظيم والاقتصاد والانتقاء التى يدعو إليها . وفى أعمال ترجنييف مثلاً يرى جيمس أروع مثل « لعرض الأشياء المألوفة » (٤) ، وللتعبير عن الشخصية والكشف عنها وفى تقديمه « لمدام بوفارى » رواية فلوبير الخالدة يتحدث جيمس عن « الثراء التكنيكي النادر » (٥) الذى تتميز به . أما بلزاك فيقدم لنا « أروع الأمثلة لعملية التصوير » (٦) التى يعدها جيمس العلامة الأساسية العامة لفن الرواية .

---

(١) أنظر مقاله عن « الفن الروائى » فيما يلى ص ٨٤ .

(٢) أنظر مقاله عن جوستاف فلوبير فى :  
*Views on the Art of the Novel*, op. cit., pp. 192-3.

(٣) أنظر : Miriam Allott, *Novelists on the Novel*, op. cit., p. 235.

(٤) أنظر مقاله عن « ترجنييف وتولستوى » فى :  
*Views on the Art of the Novel*, p. 149.

(٥) أنظر مقاله عن جوستاف فلوبير المذكور أعلاه ص ١٩١ .

(٦) أنظر مقاله عن « درس بلزاك » فيما يلى ص ١٢٥ .

ومن التعبيرات التى أضافها جيمس لقاموس الرواية والتى أصبحت جزءا لا ينفصلا من نظرية الرواية كلمة *rendering* بمعنى التعبير على العكس من *stating* التقرير ، والتى كثيرا ما كان يستبدلها بالكلمة المألوفة *doing* ولكنه يحملها هنا معنى التصوير الكامل عن طريق الحدث والصورة بل والأسلوب بكل ما يميزه من إيقاع وموسيقى ، فقد كان جيمس شديد الإيمان بطريقة العرض المسرحية التصويرية بمعنى الاعتماد على الحدث والصورة أكثر من اعتماده على الخبر أو الوصف . ومنها أيضا تعبير التكوين بمعنى التنظيم أو التنسيق بين أجزاء الصورة . فـجيمس لم يكتف باستخدام جميع إمكانيات الرواية التقليدية ولكنه حاول الاستفادة من بعض الفنون الأخرى كالمرح والتصوير والموسيقى والتقريب بين الرواية وبينها . أما النتيجة الحتمية للاعتماد على الصورة والحدث فهى تضائل دور الراوى التقليدى . فاذا ما أصبحت الرواية أقرب الى الصورة المرسومة أو المسرحية أو القطعة الموسيقية ، فسيختفى الراوى تقريبا من صفحات الكتاب ويتراجع وراء الستار بحيث تبدو الصورة مستقلة عنه استقلالاً يكاد يكون تاما . ومن هنا جاء انشغال جيمس بهذه الناحية من نواحي التكنيك فاستعاض عن الراوى بما يوصف أحيانا « بالذكاء المركزى » ، أو « الوعى الموحد » أو « وجهة النظر » ومعناها العين أو الإدراك أو الوعى الذى يخص واحد أو أكثر من الشخصيات وترى من خلاله أحداث الرواية ومواقفها خارجية كانت أم داخلية ، وقد تدرج جيمس فى هذه العملية منذ بداية حياته الروائية الى أن وصل بها الى أعلى درجاتها فى روايته « السفراء » *The Ambassadors* ( ١٩٠٣ ) حيث لا ترى الأحداث والشخصيات من خلال وجهة نظر السفير الأول : ستريذر *Strether* فقط بل حيث يمكن القول : بأن

وعى ستريذر قد أصبح الموضوع الرئيسى للرواية . وهكذا تخلصت الرواية من كثير من الشوائب التى كانت تضعف من وحدتها العضوية بل كثيرا ما كانت تقضى عليها تماما ، والتى كانت تظهر فى شكل التعليقات التى لا تتصل بالموضوع والعظات المنبرية وتلقين الدروس الأخلاقية التى كثيرا ما كان الروائي يغمس فيها فى القرنين الثامن والتاسع عشر . ومما لا شك فيه أن الرواية كشكل فنى قد أفادت كثيرا من هذه التجديدات التكنيكية ، ولكن سؤالا هاما مازال يلح على أذهان كثير من النقاد والقراء وهو : ألم تفقد الرواية بعض الشيء نتيجة لهذا التركيز والتطهير والتشذيب الذى يقوم به خدامها الواعون المخلصون ؟ ولعل الاجابة على هذا السؤال متضمنة فى نظرة النقاد والقراء الى روايات جيمس المتأخرة التى أسرف فيها فى استخدام هذا الأسلوب الفنى والتى ضربنا مثلا لها « بالسفراء » . فما اختلف أولئك وهؤلاء مثلما اختلفوا بشأن هذه الأعمال . فمن فريق يرى انها قمة ما وصل اليه الفن الروائي من روعة واعجاز واتقان ، الى فريق يرى أنها أعمال ينقصها الشراء والحيوية وشيء من عدم النظام والتنظيم التى تتميز بها الحياة ، وتبعا لذلك الأعمال الروائية الكبرى التى تصور الحياة .

ومهما يكن الأمر ، فقد ترك لنا جيمس أعمالا روائية كبيرة لا يشك انسان فى عظمتها وروعيتها (١) ، كما ترك لنا حصيلة من النقد الروائي سنظل نعتز بقيمتها وفضلها علينا . وقد اخترنا للترجمة الى العربية من بين هذه الكتابات النقدية مقال جيمس عن «الفن الروائي» ثم مقاله عن «مستقبل الرواية» ، وأخيرا احدى مقالاته عن بلزاك . وقد كان الباعث لاختيار هذه المقالات أنها تعبر عن فلسفة جيمس الأساسية فى الرواية . أما القارئ الذى يرغب

(١) انظر على سبيل المثال مقالنا عن « صورة سيدة » :

*The Portrait of a Lady* فى مجلة « تراث الانسانية » ( أغسطس

١٩٦٦ ) ص ٦٣٤ - ٦٦٧ .

فى متابعة المسائل التفصيلية ، فعليه بالرجوع الى مذكرات جيمس ومقدماته فى الأصل الانجليزى .

وقد تصدى جيمس فى هذه الكتابات للرواية لا بالتعريف والشرح فحسب ، بل لتخليصها من أيدي بعض من يدعون أنهم خدامها والقائمين بأمرها . وينتمى هؤلاء الى فريقين مختلفين . أما الفريق الأول فيدعى أن الرواية مجرد عمل خيالى وكأى عمل خيالى ليس من واجبها أن تتقيد بالحياة . بل لقد حدا الفرور والتهاون ببعضهم الى الافصاح بأن فى مقدوره أن يفعل بقصته وشخصياته ما يشاء ، فما كتابة الرواية الا لعبة ادعائية تمثيلية يشترك فيها المؤلف والقارىء معا . وهؤلاء هم الذين « يخونون الأمانة » كما يقول جيمس ، ناسين أن الرواية كأي عمل فنى جاد ، يصور الحياة ، لها قوانينها الخاصة الكامنة فيها . أما الفريق الثانى فهم أولئك الذين يسعون لوضع القواعد والقوانين التعسفية للرواية ، ويرسمون لها مقدما الطريق الذى يجب عليها أن تسلكه ، لتحقيق النجاح الذى يصفونه لها .

ولذا بدأ جيمس مقاله عن « الفن الروائى » والذى يعد فاتحة دستوره النقد الروائى بتأكيد أمرين هامين : أولهما ماهية الرواية أو وظيفتها اذا جاز لنا استعمال هذا اللفظ التقليدى ، وثانيهما أهمية الرواية وقدسية عمل الروائى . أما الرواية ، فى رأى جيمس فهى « صورة للحياة » أو « انطباع شخصى مباشر للحياة » . وهى عمل فنى ، مثلها مثل القصيدة أو المسرحية ، والمبرر الوحيد لوجودها هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة . ويعيب جيمس على بعض الروائيين والنقاد على حد سواء أنهم ينسون أحيانا أنها فن وأنها تصور الحياة ، فيخونون الأمانة بالاعتذار تارة ، وبالحياذ عن طريق الصدق والأمانة فى تصوير الحياة تارة أخرى ، فيشوهون صورة الحياة أو يخفون بعض معالمها ، خوفا من النقد أو ارضاء لأنواع من

التزمت وضيق الأفق التي يجب أن يعلو عليها الفنان . فلا عجب  
اذن ان لم تحظ الرواية بما تستحق من الاحترام والتقدير .  
فما تعانيه الرواية من اهمال وعدم اكتراث من جانب النقاد والقراء ،  
انما يرجع ، في رأى جيمس ، الى حد كبير الى مثل هذه النظرة  
من جانب الروائيين أنفسهم .

أول ما يجب على الرواية اذن ، في وجهه العداء أو على الأقل عدم  
الاهتمام الذي تقابل به ، هو أن تأخذ نفسها مأخذ الجد . « على  
الرواية أن تأخذ نفسها مأخذ الجد ليأخذها الجمهور مأخذ  
الجد » (١) . هذا أول ما ينادى به جيمس . ويرى في محاضرة  
والتربزانت (٢) الذي جاء حديثه عن « الفن الروائي » ردا عليها ،  
بإدارة خير ، ودليل اهتمام بالرواية من جانب الروائيين والقراء  
على حد سواء . فاهتمام بزانت بالتعبير عن بعض آرائه في الفن  
الروائي دليل على أن هناك من يستمع اليه . يقول جيمس : انه  
من مدة قصيرة لم يكن من الممكن أن يقال : ان الرواية الانجليزية  
يمكن أن تكون موضوع نقاش . ولكنه يرى في الثمانينات من  
القرن التاسع عشر علامات تدل على عودة الحيوية للرواية وعلى  
أنها أصبحت موضوع نقاش ، وذلك خير دليل على الحياة .

ويرى جيمس أنه بالرغم من أن الخرافة القائلة : بأن الرواية  
اظم قد ماتت في الظاهر في انجلترا الا أنها ما زالت حية في تلك  
النظرة غير المباشرة التي ينظر بها الى الرواية على أنها ملحة أو  
فكاهة ، أي أن وظيفتها الأولى هي الترفيه عن القارئ والتسرية  
عنه ، فما زال الكثيرون يتوقعون ذلك ، وان كانوا لا يجهرون

---

(١) « الفن الروائي » فيما يلي ص ٧١ .

(٢) والتر بزانت Walter Besant ( ١٨٣٥ - ١٩٠١ ) أحد الروائيين

ورجال الادب في عصر الملكة فيكتوريا .

به ، كما يتوقعون أن تقدم الرواية تبريرا لوجودها أو اعتذارا عنه  
— أى بمعنى آخر أن ترفض التظاهر بأنها محاولة لتصوير الحياة  
بالفعل .

وهذا ما يتنافى مع طبيعة الرواية وقدرسية عمل الروائي .  
ويؤكد جيمس أن المبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل  
تصوير الحياة ، لا فرق بينها وبين لوحة المصور أو الرسام . فكما  
أننا لا نتوقع أن تقدم الصورة اعتذارا عن وجودها أو تبريرا له  
فكذلك الرواية . ولذا فهو يرى ضرورة تأكيد التشابه بين الرواية  
والصورة ، و بين فن الروائي وفن المصور من ناحية ، وبينها وبين  
التاريخ من ناحية أخرى . فكما أن الصورة هي الحقيقة ، فالرواية  
تاريخ والتاريخ أيضا غير مطالب بتقديم اعتذار عن وجوده أو تبرير  
له . وهنا يعيب على زميل روائي ، هو الروائي المعاصر له أنتوني  
ترولوب Anthony Trollope ما يذهب اليه من أن الأحداث التي يرويها  
لم تحدث بالفعل ، ولذا ففي وسعه أن يوجهها أية وجهة يريد  
القارئ . وهذا هو ما يعده جيمس خيانة للمهمة المقدسة ، خيانة  
لوظيفة الروائي ، واهدارا لكرامته وكرامة فنه . فالروائي لا يقل  
في انشغاله بالبحث عن الحقيقة عن المؤرخ ، ويرجع الفرق بينهما الى  
أنه يجد مادته بصعوبة أكبر ، ونجاحه متوقف على الدرجة التي  
يحقق بها النجاح في التغلب على هذه الصعوبة .

ويشير جيمس الى أن هذا هو أيضا ما يحدو بيزانت الى تأكيد  
حقيقة ان الرواية فن من الفنون الرفيعة وما يراه جيمس أمرا يبعث  
على الأمل الى أقصى حد . فهو يدرك أن الكثيرين لا يجهلون هذه  
الحقيقة فحسب ، بل يقاومونها أشد المقاومة ، ويرون أن الفن ، أو  
الاهتمام بالناحية الفنية ، انما يفسد الرواية . ومن الواضح أن ذلك  
يتمشى تماما مع النظرة التقليدية للرواية ، فاذا كانت الرواية وسيلة  
للترفيه ، فاقحام الفن عليها لابد أن يضعف من قدرتها على الترفيه .

وكلمة الفن ، كما يدرك ذلك جيمس تمام الادراك ، لم تكن قد تخلصت بعد مما يعلق بها من شوائب في أذهان كثير من القراء في المجتمعات البروتستانتية . فالفن يتعارض - عند البعض - بطريقة خفية مع الخلق والترفيه والتعليم . وهو أشد ضررا وأكثر خطرا عندما يكون متخفيا مقنعا كما هو الحال في الرواية .

أما ما يتطلبه القراء من الرواية فيختلف من مجموعة الى أخرى . انهم يريدون رواية جيدة ، أما تفسيرهم لهذا الوصف فسيختلف من ناقد الى آخر اختلافاً ملموساً . يقول الواحد أن هذا يعنى أنها تصور شخصيات خيرة متطلعة الى العلا ، وتشغل مراكز مرموقة ويقول الآخر أنها تنتهى نهاية سعيدة ، ويقول ثالث انها غنية بالأحداث والحركة والتشويق . أما الفن فيتمثل لهم فى شيء كرية يقف عشرة فى سبيل استمتاعهم بكل هذه الأشياء . ويؤكد جيمس أن كل هذه المواصفات تشكل عبئا ثقيلا لا يمكن للرواية أن تتحمله ولذا يتحتم أن يرتفع صوت ، من وقت لآخر ، لينادى بأن الرواية « حرة وجادة فى آن واحد ، مثلها فى ذلك مثل أى فرع آخر من فروع الأدب » وليست « عملا آليا يكتب تبعاً لهذه المواصفات » (١) .

الا أن جيمس يرى بعض العذر فيما يشعر به القراء من عدم الثقة بالرواية . فالى جانب الأعداد الضخمة التى تخرجها المطابع كل عام ، فقد تعرضت الرواية للسوقية التى تعرضت لها كل فروع الأدب ، بل ربما كان ذلك بدرجة أكبر فى حالة الرواية . ولكنه يؤكد أن الرواية الجيدة حقا لا يمكن أن تضار كثيرا نتيجة لما تتصف به الأغلبية الرديئة من سوقية وسهولة مبتذلة وبعد عن الفن .

---

(١) انظر « الفن الروائى » فيما يلى ص ٧٦ .

أما ما هي الرواية الجيدة ؟ فذلك ما يختلف بشأنه جيمس حتى مع ناقد جاد مثل بزانت اذ يرى جيمس أن بزانت يخطئ عندما يحدد مقدما صفات الرواية الجيدة ، ويسعى لتوضيح ما لهذا الخطأ من خطر ، مؤكدا أهمية الحرية للفن الجاد الذي يحاول تصوير الحياة . ويردد أن « المطلب الوحيد الذي يمكننا أن نضعه مقدما للرواية دون أن نعرض أنفسنا لتهمة التعسف - هو أن تكون شيقة أو مثيرة للاهتمام » :

هذه المسئولية العامة واقعة على أكتافها ، ولكنها المسئولية الوحيدة التي نستطيع أن نحملها لها . أما الطرق التي تتمتع بالحرية في أن تحقق هذه النتيجة ( أى إثارة انتباهنا ) عن طريقها ، فيخيل لى بوضوح أنها طرق لا حصر لها ، بل هي من النوع الذي يضار بتحديدده وتقييده مقدما بقاعدة ما . فهذه الطرق تختلف بقدر اختلاف المزاج من انسان لآخر وتنجح بقدر نجاحها في كشف ذهن معين يختلف عن غيره من الأذهان . فالرواية طبقا لأوسع تعريف لها انطباع شخصي مباشر للحياة : وفي هذا ، بادىء ذي بدء ، تتلخص قيمتها ، التي تعظم أو تصغر تبعاً لحدة هذا الانطباع . إلا أنها ستفتقر افتقارا تاما الى هذه الحدة ، وبالتالي الى القيمة ، إن لم تتوفر لها حرية الشعور والتعبير (١) .

ويؤكد جيمس أنه ليس لنا الحق في أن نملي على الروائي طريقة معينة يكتب بها روايته ، ولكن لنا الحق ، كل الحق في أن ننقد طريقته بعد تنفيذها .

ثم يفند جيمس بعض المطالب التي يضعها بزانت مقدما للرواية مبتدئا بالمبدأ القائل : بأنه يجب على الروائي أن يكتب عن تجربته

---

(١) نفس المقال ص ٧٧ .

الخاصة ، وأن تكون شخصياته حقيقية ومن النوع الذى يمكن أن نقابله  
فى الحياة أو الواقع ومنتهيا الى المبدأ القائل : « بأن على المرء أن يدون  
مذكراته فى دفتر خاص » ، وأن « أهم نقطة على الإطلاق هى الحكاية »  
الى غير ذلك من أمور • ويتلخص حكم جيمس على هذه التوصيات كما  
يسمىها فى أنه من الصعب عدم الموافقة عليها ولكنه من الصعب أيضاً  
الموافقة عليها موافقة تامة • فهى موحية ، بل ملهمة ، ولكنها ليست  
دقيقة بالدرجة الكافية • « فقيمة هذه التنبيهات الجميلة جداً ، وغير  
المحدودة جداً ، تتلخص كلية فى المعنى الذى يعلقه عليها المرء •  
فالشخصيات والمواقف التى تبدو للمرء حقيقية مثلاً هى تلك التى  
تؤثر فيه وتثير اهتمامه أكثر من غيرها • أما المقياس الذى نقيس به  
حقيقتها ، فمن الصعب جداً تحديده » (١) ومع ذلك فمن المؤكد أن  
الروائي لن يكتب رواية جيدة الا اذا توفر له الاحساس بالحقيقة  
أما التجربة الشخصية فلا حدود لها مطلقاً « فهى قدرة على  
الاحساس الذى لا حدود له ، نوع من خيوط العنكبوت الضخمة  
التي تتكون من أدق الخيوط الحريرية المعلقة فى حجرة الشعور ،  
وتمسك بكل ذرة يحملها الهواء الى داخل النسيج ، هى جو  
العقل ذاته ، وعندما يكون العقل خالياً – وبالأكثر عندما  
يتصادف أن يكون عقلاً عبقرياً ، فانه يجتذب اليه أقل اشارات  
الحياة خفوتاً ، ويحول نبضات الهواء ذاتها الى رؤى » (٢) •

فموضوع الرواية اذن هو الحياة كلها ، بكل تفاصيلها ودقائقها  
أما قدرة الروائي على استنتاج غير المرئى من المرئى ، ومتابعة مضمون  
الأشياء ، والحكم على العمل كله حسب شكله ، والاحساس بالحياة  
بوجه عام بدرجة كاملة بحيث يكون المرء فى الطريق الى معرفة أى ركن  
من أركانها – هذه المجموعة من القدرات تكاد تكون هى التجربة •

---

(١) ص ٨٠ •

(٢) ص ٨١ •

فاذا كانت التجربة تتكون من الانطباعات ، فيمكن القول : ان الانطباعات هي التجربة ، وهي الهواء الذي نستنشقه « (١) ونصيحة جيمس الى الكاتب المبتدىء ليست أن يكتب عن تجربته الشخصية ولا شيء غيرها بل بالأحرى أن يكون أحد أولئك الناس الذين لا يفوتهم شيء مما حولهم .

ثم ينتقل جيمس الى الحديث عن بعض نواحي حرفة الرواية فيؤكد أولا أهمية الدقة وصدق التفاصيل قائلا : ان الإيهام بالحقيقة أو خلق عالم متميز متين هو الميزة الكبرى للرواية ، الميزة التي تعتمد عليها جميع ميزاتها الأخرى « فهنا ينافس الروائي الحياة ، وينافس أخاه المصور في محاولته لتصوير شكل الأشياء ، الشكل الذي ينقل معناها ، وللأسف بلون المشهد الانساني ، وتعبيره ومسطحه ، ومادته » ثم يؤكد مبدأ الرواية واتصال أجزائها بعضها ببعض الآخر في نسيج متماسك لا يمكن الفصل فيه بين الحوار أو الحدث والشخصية كما أشرنا من قبل .

وكما يعترض جيمس على الفصل بين الحدث والشخصية يعترض على التمييز التقليدي بين رواية الحدث ورواية الشخصيات ، أو بين الرواية والنقصة الرومانسية . ويرى أن التمييز الوحيد الذي يحمل أى معنى هو التمييز بين الرواية الجيدة والرواية الرديئة ويضيف قائلا :

لا يمكننى أن أتصور حديثا عن رواية الشخصيات كما لا يمكننى أن أتصور حديثا عن صورة الشخصيات . فعندما يقول المرء صورة يعنى صورة الشخصيات وعندما يقول رواية يعنى رواية الأحداث ، ويمكننا استبدال التعبيرين حسبما نشاء إقما الشخصية سوى تحديد

للأحداث وما الحدث سوى تمثيل للشخصية ؟ وما كل من الصورة أو الرواية ان لم تكن للشخصيات ؟ وعن أى شيء آخر نبحث فى الرواية وأى شيء آخر نجده فيها ؟ (١) .

والرواية الجيدة هى الرواية التى تتسم بالحياة والرواية الرديئة هى الرواية التى لا تتسم بالحياة .

ومرة أخرى يؤكد جيمس حرية الروائى فى اختيار موضوعه مضيفا ان موضوع النقد هو طريقة التنفيذ أو علاج هذا الموضوع . . ولكنه يدفع عن نفسه ما قد يتطرق الى الذهن من اهتمامه بالشكل دون الموضوع بقوله عن الموضوع : « انى أعده مهما غاية الاهمية ، واذا سمح لى بأن أردد دعاء واحد ، فسيكون ألا يختار الفنانون من المواضيع الا أكثرها ثراء (٢) » أما الحكم على النتيجة فيرجع أولا وأخيرا الى حبنا للعمل الفنى أو عدم حبنا له . وهذا أمر لا يمكن أن نملى على الناس بشأنه رأى معين . ولكنه متوقف على الاختيار الشخصى ، والاختيار وراءه باعث ، والباعث ليس الا التجربة . فكما يحس الناس بالحياة ، يحسون بالفن الذى يرتبط بها أوثق ارتباط .

أما صلة الفن بالحياة ، فكما أشرنا من قبل ، أحد المواضيع التى تناولها جيمس ، وأولها عناية خاصة . يقول هنا : ان هذا الارتباط الوثيق للعلاقة بين الحياة والفن هو ما يجب ألا ننساه أبدا عند الكلام عن الرواية . فليس هدف الرواية تغيير ما يحيط بنا من أشياء وتنسيقها ثم تحويلها الى قوالب تقليدية ، مكررة ، فذلك كفىل بأن يقضى على الفن بتكرار عدد صغير من القوالب الكلامية المألوفة الى الأبد ، ويقضى على تطوره ويؤدى بنا الى حائط مسدود . « أما المحاولة التى تقوم بها الرواية ، والتى تعمل على بقائها على قيد الحياة بمجهودها المضنى فهى محاولة الامساك بنغمة الحياة ، وحيلها ، وإيقاعها الغريب

---

(١) ص ٨٤ .

(٢) ص ٨٧ .

غير المنتظم . فبالقدر الذى يقدم لنا الروائي الحياة دون أن يعيد  
تنسيقها بقدر ما نشعر أننا نلمس الحقيقة ، وبقدر ما نراها  
وقد أعاد تنسيقها ، بقدر ما نشعر أنه يطلب اليها أن تقنع ببديل  
للحياة ، بحل وسط ، بشيء تقليدى» (١) .

ومن الواضح هنا أن جيمس كان يدرك تمام الإدراك خطورة  
الفصل بين الفن والحياة والاغراق فى الصنعة والتأنيق الحرفى والحدق  
الذى يؤدى فى النهاية الى سقوط الرواية وموتها . يرى جيمس أن  
الروائي حر فى اختيار موضوعه . وموضوع الفن هو الحياة كلها ،  
والمشاعر كلها ، والملاحظة كلها ، والرؤيا كلها ، انه التجربة كلها .  
فمن المستحيل أن يقوم شخص بمحاولة فنية جادة دون أن يحس بأنه  
يستمتع بقدر أكبر من الحرية - بنوع من الرؤيا . واذا كانت له  
الحرية ، فلا بد أن يستخدم ما لديه من ذوق ، واذا توفر له نصيب من  
الذوق ، فسيتوفر له نصيب من الحدق . الا أن العامل الأول هو  
القدرة على استقبال الانطباعات المباشرة (٢) .

ويفيض جيمس فى شرح العلاقة بين الموضوع والشكل أو  
المعالجة كما يسميه هنا ، قائلا : ان الحكاية أو القصة تمثل موضوع  
الرواية ، فكرتها ، معطيتها ، ولا توجد مدرسة قط تدعو لأن تكون  
الرواية كلها معالجة لا موضوعا . « القصة والرواية ، الفكرة والشكل  
هما الأبرة والخيط ، ولم يصل الى سمعى قط أن نقابة للخياطين قد  
أوصت باستعمال الخيط بدون الأبرة» (٣) يلح جيمس فى تأكيد هذه  
الفكرة فى الوقت الذى كان الجماليون ينادون فيه بأهمية الشكل  
والمبالغة فى ذلك أية مبالغة . كما يرفض بشدة القول : بأن هناك  
مواضيع تصلح للرواية وأخرى لا تصلح لها . وأن الرواية التى تخلو

(١) ص ٨٦ .

(٢) انظر ص ٩٠ و ٩١ .

(٣) ص ٩٠ .

من بعض الأشياء كالمغامرات مثلا لا يمكن أن تعد رواية . . فحتى  
المغامرات ذاتها ليست لها حدود ولا أوصاف ثابتة .

أما النقطة الأخيرة التي يعتبرها جيمس أهم النقاط التي  
تناولها بزانت وإن كان قد أشار إليها إشارة عابرة فقط فهي  
« الهدف الخلقى الواعي » للرواية . ويتساءل كيف يمكن أن  
توصف الرواية ( علما بأن الرواية صورة ) بأنها أخلاقية أو غير  
أخلاقية . يرى بزانت الذي يمثل عصره ، الهدف الخلقى في  
تجنب الرواية لبعض المسائل الشائكة ، أما جيمس فيرى في  
ذلك حياة وحرصا مبالغيا فيه ، ويصل إلى درجة التقصير .  
وفي رأيه أن الهدف الذي يفخر به بزانت ، هدف سلبي بعض  
الشيء . ففي الرواية الانجليزية فرق تقليدي واضح بين ما يراه  
الناس وما يتحدثون عنه ، بين ما يشعرون أنه جزء من  
الحياة وبين ما يسمحون به في الأدب . أما جيمس فيرى « أن جوهر  
النشاط الخلقى هو أن نلقى نظرة شاملة على الميدان كله » أي على  
الحياة كلها دون تجنب لبعض المواضيع بحجة أنها قد تسيء إلى صغار  
السن . ويعبر جيمس عن القيمة الخلقية للرواية كما يراها عندما  
يسأل سؤاله الشهير الذي يعتبره المقياس الوحيد لخلق الرواية وهو  
« هل هي صحيحة ، حقيقية ، مخلصه ؟ » فالشرط الوحيد الذي يمكن  
أن نمليه على الرواية هو أن تكون « صادقة » ، صورة فنية صادقة  
للحياة .

ويختتم جيمس مقاله عن الفن الروائي بالإشارة إلى نقطة أخيرة  
هامة وهي الروائي ذاته وما يجب أن يتمتع به من صفات عقلية  
ووجدانية أو خلقية وفنية عندما يقول :

هناك نقطة واحدة تتقارب عندها الحاسة الخلقية  
والحاسة الفنية وذلك في ضوء الحقيقة الواضحة جدا وهي  
أن أعمق خواص العمل الفني هي دائما صفة ذهن صاحبه .

فبقدر روعة هذا الذهن ، بقدر ما تتسم الرواية ،  
أو الصورة أو التمثال بالجمال والصدق . ويكفى الرواية  
هدفاً ، في رأيي - أن تتكون من هذين العنصرين فلن تخرج  
أبداً الى الوجود رواية جيدة من ذهن سطحي ويبدو لي  
أن في هذا المبدأ كل ما يحتاج اليه الفنان الروائي من مجال  
خلقى (١) .

وهكذا يذكر جيمس الروائي الناشئ في السطور الأخيرة من  
مقاله بعظمة الشكل الفني المتاح له ، وبمدى الحرية التي يتمتع بها في  
تناوله له .

فما مستقبل هذا الشكل الفني الرائع اذن ؟ هذا ما يحاول  
جيمس استطلاعه في المقال الثاني الذي تقدمه هنا .

يشير جيمس بادىء ذي بدء الى ما حققته الرواية أولاً من نجاح  
سريع كبير ثم الى ما أصابها من تدهور نتيجة لشيوعها وسهولة  
انتاجها وعدم تمييز النقاد والقراء بين الجيد والردىء من هذا الانتاج .  
أما مستقبلها فيرى أنه رهين بقدرتها على الافادة من الحرية التي تتمتع  
بها ، وبالتجارب التي سيقوم بها كتابها من ناحية ، وعلى مواجهتها  
لمشكلة الشباب ونوع الصورة التي ترى من واجبها أن تقدمها لهم ،  
أو بمعنى آخر على موقفها من حرية التعبير عن الحياة كاملة ، وعن  
العلاقة بين الرجل والمرأة بوجه خاص من ناحية أخرى .

أما عن الناحية الأولى فيرى جيمس أن مستقبل الرواية مرتبط  
ارتباطاً وثيقاً بمستقبل المجتمع الذي ينتجها ويستهلكها . ففي  
المجتمع الذي يتمتع بحاسة أدبية قوية ومنتشرة ستكون القدرة  
العاملة أكبر منها في مجتمع حاسته الأدبية لا تكاد ترى . وفي  
العالم الذي يكون النقد فيه يقظاً ، ناضجاً ، ستجد مثل هذه  
القدرة ذاتها مدربة ، لتثبت ذاتها بنجاح وسيقوم المجتمع

العكوف على التفكير ، الشغوف بالأفكار ، بتجارب في مجال « القصة » لا يقوم بها مجتمع يكرس ذاته أساسا للرحلات والصيد وترويج التجارة ولعبة كرة القدم . . فالتجارب في مجال الرواية، وان كانت أشياء غريبة غامضة في أحسن الأحوال ، إلا أنها ضرورية وجوهرية اذا أرادت الرواية أن تسير موكب الحياة الذي لا يتوقف ، بل يستمر ويتنوع طوال الوقت (١) .

أما من الناحية الثانية ، فان جيمس يشير الى احدى نواحي الضعف الهامة في الرواية الانجليزية في القرن التاسع عشر بوجه خاص . فقد كان كبار الروائيين في القرن الثامن عشر أكثر صراحة وصدقاً في معالجة كثير من المواضيع التي تجنبها روائيو القرن التاسع عشر ، عندما ازداد شيوع الرواية وأصبحت تقرأ في حجرة الجلوس على مسمع من جميع أفراد الأسرة من النساء والأطفال . ولقد صدق تاكري عندما قال : ان فيلدنج كان آخر من قدم « الرجل الكامل » في الرواية الانجليزية . فباستثناء الأخوات شارلوت واملي وآن برونتي في منتصف القرن التاسع عشر ، فان الرواية الانجليزية تكاد تغفل كلية أي تناول جدي للعلاقة بين الرجل والمرأة . لقد كانت هناك ، كما يقول جيمس ، عمليات حذف ضخمة :

« والنقطة الهامة التي تواجهنا بمجرد التفكير في موضوع تفادي سقوط الرواية من الاعتبار هي الى أي حد تستطيع أن تأخذ الأمور بتلك الدرجة من البساطة ، التي اعتادت أن تأخذها بها طوال هذه المدة . فلقد أهملت الرواية مصادر اهتمام كثيرة جدا - أصنافا بأكملها من السلوك ، طبقات ومناطق دقيقة بأكملها ، ومتاحف للشخصيات والظروف ، لم تقم بزيارتها » (٢) .

---

(١) انظر « مستقبل الرواية » فيما يلي ص ١٠٧ .

(٢) ص ١١٠ .

ويؤكد جيمس أن البساطة التي نقنع الرواية بأن تعالج بها تلك الأمور ستكون من بين الأسباب التي ستجعل القراء يديرون لها ظهورهم في النهاية ، ان لم تتلاف ذلك وتعالج الموقف ، اذ لم يعد الصغار صغارا ، أما المرأة فقد أخذت في التحرر والانطلاق بحيث لم يعد هناك مبرر لتلك الفلسفة الوقائية الساذجة التي اتبعتها الرواية .

ومرة أخرى نجد أن جيمس يربط بين الشكل والموضوع أو الفن والحياة عندما يرى أن مستقبل الرواية وحياتها وفاعليتها رهينة بتغيير « تلك المادة الفقيرة وغير الدقيقة » وتلك « الأشكال الجاهزة التي بليت من كثرة الاستعمال » فإذا ما قامت بهذا التغيير فستضمن الحياة والبقاء وسيبقى الإنسان في حاجة إلى الرواية ، لأنه سيبقى في حاجة إلى صورة الحياة ، والرواية خير ما يقدم هذه الصورة . ولكن كى تسد الرواية هذه الحاجة الأزلية لدى الإنسان فلا بد من العناية بأن تبقى الصورة واضحة متعددة الجوانب . « فإذا ما كان أعداء الرواية لا يجدون بها إلا القدر القليل جدا من الانطباع المباشر للحياة ، ومن محاولة النفاذ إلى الحياة ، « بل وأقل من ذلك ، ان أمكن هذا ، من أى علم بالتكوين أى البناء ، أو التوزيع ، أو التناسب . . . . فليست كل هذه الاعراض إلا علامات لسقوط الروائي وليس الرواية » (١) .

ولعل اهتمام جيمس الواضح بالروائيين الفرنسيين وخاصة فلوير وبلزاك يرجع أساسا إلى أنهم يمثلون خير تمثيل هذا النفاذ أو الغوص إلى أعماق الحياة من ناحية ثم الاهتمام بمسائل الشكل أو التنفيذ من ناحية أخرى . فبالرغم من ان جيمس كان يدرك أخطاءهم التي كان يرى أحيانا أنها أخطاء كبيرة ، إلا أنه كان معجبا بإيمانهم بفنهم وتقديسهم له وتقانيهم في الوصول به إلى أعلى مراتب الكمال .

ولعل اعجابه ببلزاك قد فاق اعجابه بغيره من الروائيين الفرنسيين ، فقد بلغ عدد المقالات التى كتبها عنه ست مقالات ، اخترنا للترجمة منها ذلك المقال الذى أطلق عليه « درس بلزاك » ويتناول فيه بعض ما يمكن أن يتعلمه الروائى المبتدىء من الروائى الاستاذ .

سبق أن قرر جيمس فى مقاله عن « الفن الروائى » ان هذا الفن لا يمكن تلقيه من الغير ولا يمكن تلغير أن يلقنه للفنان الناشئ الذى يجهل أسرار وأساليبه ، والسبب فى ذلك أن الرواية غير مرتبطة بقواعد أو قوانين تسير بمقتضاها . وإن أهم ما يعتز به الروائى هو الحرية التى يتمتع بها . ولكن جيمس قد أكد أكثر من مرة أن بوسع الروائى الناشئ أن يتعلم الكثير من أئمة الروائيين ، وأن ترجمنييف وفلوبير وبلزاك أساتذة يمكننا أن نزحف تحت رداثهم ونتلمذ على أيديهم . فهو يرى فى ترجمنييف مثلاً « روائى الروائى » ويعود فيستخدم نفس الوصف بالإشارة الى فلوبير . أما بلزاك فكان يعتبره المثل الأعلى للروائى ، وأعظم أساتذة الفن الروائى على الإطلاق « تعلم منه من الدروس الممتعة الخاصة بسر الرواية أكثر مما تعلم من أى شخص آخر » (١) .

ويبدأ جيمس حديثه عن بلزاك بالتمييز بين الروائى الذى نستطيع أن نتعلم منه والروائى الذى لا يمكن أن تعلمنا شيئاً . ويذهب الى أن الروائى الذى نستطيع أن نتعلم منه شيئاً عن حرفته هو الروائى الواعى بفنه وليس الفنان التلقائى ، الغير الواعى . ويضرب لذلك مثلاً بجين أوستن وجورج ساند ، وإن كان بعض النقاد يخالفونه معنا فيما يذهب اليه من أن جين أوستن كانت تكتب كما يغرد الطائر ، إذ أن فى أعمالها المتناسقة المحكمة التصميم لا كبر دليل . — بالرغم مما يبدو من تلقائيتها — على اهتمامها بفنها ووعيتها بأهمية

---

(١) « درس بلزاك » فيما يلى ص ١٢٢ .

الشكل والتصميم . أضف الى ذلك أن بعض النقاد وعلى رأسهم  
ف:ر . ليفيز يعدونها أول أسلاف جيمس فى هذا المضمار ، تتبعها  
فى ذلك جورج اليوت .

ونخلص من هذا الى أن الصفة الأولى التى يراها جيمس  
جديرة بالاعجاب والتقدير فى أعمال بلزاك هى الاتقان الفنى ،  
تلازمها صفة أخرى هى صفة العمق . اذ يرى جيمس أن الروائى  
كثيرا ما ينجح بالرغم مما يتصف به عمله من بساطة فنية  
وسطحية ، ولكنه يعتقد أنه حتى لو أصاب مثل هذا الروائى  
شيئا من النجاح ، فإن الزمن لن يبقى الا على أولئك الذين  
يحققون الاتقان والعمق معا . « أما بلزاك فيكاد يقف بمفرده  
كمثل للكاتب الذى حقق الاتقان والثقل فضمن له الاتقان والثقل  
البقاء » .

كذلك يرى جيمس فى بلزاك نموذجا للمصور والخالق الذى  
يخلو عالمه من العنصر الغنائى أو الشخصى الذى يقوم عليه الشعر  
الى حد كبير ، وتبتعد عنه الرواية باهتمامها بحالات الغير ومشاعرهم .  
أما اذا تسرب العنصر الغنائى الى الرواية كما هو الحال فى أعمال  
جورج ساند ، فستطلق عليها كلمة الرواية بالمعنى الواسع غير  
الدقيق .

ثم ينتقل جيمس الى سؤال طالما ناقشه النقاد وهو الى أى حد  
يكتب الفنان المبدع عن تجربته الشخصية ، وما مدى هذه التجربة  
ومدى تأثيرها على عمله . ورأى جيمس كما وضعه فى مقاله عن الفن  
الروائى أن التجربة الشخصية تختلف عمقا واتساعا من شخص الى  
آخر وأن الخيال يلعب دورا كبيرا فيما نسميه التجربة الشخصية ،  
دورا أكبر بكثير مما نتصور . فالخيال الخصب الخلاق يقوم الى حد  
كبير مقام التجربة الفعلية ويعوض الكاتب عما ينقصه منها ، فقد

لا يمر الفنان بتجربة معينة ولكنه لابد قد مر بتجارب أخرى مشابهة، ومن صفاته الأساسية معرفته بالحياة وتجارب الناس بوجه عام وقدرته على استنتاج أو تخيل ما لا يعرفه مما يعرفه . وهنا يلعب الخيال دوره في بناء صورة كاملة أو مشهد كامل من لمحة أو نظرة عابرة أو حديث تلتقطه أذن الفنان مصادفة ، ويعمل خياله وادراكه وفنه على خلق صورة أدبية منه .

وفي ضوء هذا الكلام يتساءل جيمس عن الكيفية التي حصل بها بلزاك على المادة التي أخرج منها تلك الصورة الضخمة المفصلة التي قدمها لنا « في الكوميديا الانسانية » *Comédie humaine* تلك الغاية الاستوائية الكثة ، التي تتحدى الفهم :

ان عناصر العالم الذي وضعه أمامنا ، بكل وقائعه المحددة الواضحة : هذه العناصر لم تكن رؤيا مباشرة بالنسبة له . وهل يمكن أن يقال بحق عن مثل هذا الجزء الكبير من الحياة أننا لا يمكن أن نعرفه الا اذا عشناه ، أو أن عملية الحياة هي العملية التي تتطلب الجزء الأكبر من الوقت ، في حياتنا الانسانية القصيرة ؟ كيف أمكن لرجل أن يعيش بهذا القدر من الاتساع ، اذا كان في سبيل خدمة فنه ، قد جرد نفسه وركزها الى هذا الحد ؟ كيف أمكن أن يجرد نفسه ويركزها الى هذا الحد ، اذا كان في سبيل خدمة الحياة ، قد أحس وحارب وعمل ، كد وكدح وتألم كنفر تحت السلاح الى هذا الحد ؟ (١) .

ويجيب جيمس على هذه الأسئلة بقوله : « ان ثراء مزاجه وقوته تجيب بالفعل على هذا السؤال الى حد ما وتجعله غامضا الى حد ما » . فهو يرى أن بلزاك كان دائما ممتطيا خياله ، يطارد وسيفه البطولي في غمده كل ما يظهر في طريقه ولكنه كان يقيم حوله

سياجا يحميه من المغامرة الشخصية ، التجربة الشخصية ، وذلك ليحفظ ذاته ويحولها الى تاريخ .

أما النتيجة التي تركها لنا ، رؤيا الحياة التي يقدمها ، فتتميز لا بكمية الحياة التي تحويها فقط ، ولكن بحدتها أيضا ، فبلزاك لم يسع وراء مظهر الامتداد والكثرة عن طريق عدم وضوح الصورة أو التناول السطحي أو مجرد الالماع عن طريق التصوير التخطيطي ، ولكنه ينهج منهج الوضوح المعجز ، منهج « تصوير الواقع على مستوى الواقع » - بتحديد مناسب فعلا . ولكن جيمس لا يفوته أن محاولة التركيز والوضوح هذه قد تؤدي أحيانا الى الغموض نتيجة لكثرة التفاصيل والحقائق التي يرى بلزاك نفسه ملزما بتقديمها كجزء من الصورة .

وهنا يتضح موقف جيمس من الواقعية . فهو معجب بالواقعية ولكنه يعارض الاغراق فيها . يمتدح التشبع بالفكرة وانسعى وراء متانة التصوير ووضوحه . ولكنه طالما ألح أن الحياة فوضى والفن انتقاء ، وأن الصورة الفنية لا يجب أن تكون نسخة من الواقع (١) .

أما ما يراه جيمس جديرا بالاعجاب في حانة بلزاك فهو تشبعه بفكرته ، بعالمه الخيالي . فقد كان غارقا في عالمه الخيالي بصفة مستمرة الى ذقنه ، لا الى الرسغ والركبة فقط ، كما هو الحال عند زولا مثلا ، الذي اضطر في سبيل كسب الوقت أن التبسيط تبسيطا مبالغا فيه . فأصبح عالمه عالما ضيقا محدودا ، وأصبحت صورة الحياة التي يقدمها صورة سطحية محدودة ، آلية الى حد بعيد . ويشير جيمس

---

(١) لزيادة الايضاح انظر مقاله عن « الرواية الجديدة » :

« The New Novel », *The Art of Fiction* (New York 1948), pp. 181-214.

ألى أن الفرق واضح بين البناء الثابت المربع ، المتناسق ، الذى نراه فى سلسلة « روجون - ما كار » *Rougon Macquar* لزولا والذى يفسده الجانب الآلى الى حد بعيد ، وبين النصب الشامخ الذى خلفه بلزاك (١) . كذلك فان عملية تحويل المادة تحت الحرارة الجمالية، أتم وأكثر روعة فى حالة « الكوميديا الانسانية » وذلك نتيجة لعملية مزج أشد وأكثر طواعية . فاذا ما كانت أهم علامات الرواية هى أنها محاولة للتصوير ، فمن الواضح أن الروائى الذى يسعى وراء الصورة الكاملة التى تبدو وكأنها الحقيقة ، وليس وراء الصورة التى تبدو فيها المحاكاة واضحة ، لابد أن يدفع ثمن ذلك من روحه واحساسه ومعرفته العميقة ، بالخلق البشرى المعقد والحياة البشرية .

ولعل من أهم صفات جيمس كناقذ موضوعيته وعدم انحيازه حتى لأعز من يعجب بهم من كبار الروائيين . ومن أمثلة ذلك أنه يعترف أن بلزاك قد وقع فى أخطاء جسيمة ، ولكنها كانت أخطاء فى التنفيذ ، فى الصياغة ، ولم تكن أبدا أخطاء ناتجة عن عدم تشبعه بفكرته أو موضوعه . وهذا هو الخطأ الذى لا يغتفر للروائى . أما بلزاك فكان يتشبع بموضوعه تشبعا كان هو الطريق الى حبه لشخصياته ومعرفته لها . « فقد عرف هذه الشخصيات عن طريق حبه لها كعناصر موضوعه ، وحيات ذهب منجمه ، ولم يحبها عن طريق معرفته لها (٢) » .

وهذا التشبع وهذا الحب مرتبطان ارتباطا وثيقا بصفة أخرى هى احترامه لحرية الموضوع وهى العلامة المميزة للعصور من الطراز الأول . واذا كان هذا ، لحد كبير ، هو الدرس الذى نستخلصه من

---

(١) انظر ص ١٣٣ - ١٣٤ .

(٢) ص ١٣٧ .

نظرتنا المتجددة لبلازاك ، فهناك ، كما يقول جيمس ، درس أكثر أهمية ، وعمقا ، وهو أنه لا يوجد فن مقنع ، لا يكلفنا فوق طاقتنا . فالرواية التي تثير الاهتمام لا بد أن تكون مثيرة للاهتمام من الناحية الفنية ، لا بد أن تكون وحدة عضوية مترابطة .

ومن أهم الدروس التي يمكن أن نتعلمها من بلازاك ، تصويره للخلفية أو الوسط المحيط بشخصياته تصويرا كاملا بقدر الامكان ، ثم امتزاج جميع عناصر الصورة امتزاجا كاملا « امتزاج عناصر ماهية الأشخاص بما يفعلون ، وما يفعلون بماهيتهم ، عناصر الحدث بعناصر القائمين به ، عناصر الجو بعناصر الحدث عناصر جميع أجزاء المسرحية كل بالآخر » . وآية ذلك حسن التكوين والاقتصاد في التأثير - الاقتصاد في الخط واللمسة . فتصوير الظروف يعد العدة للحدث .

ويرى جيمس أن هناك صعوبتين على الروائي التغلب عليهما كي يحقق النجاح في هذا المضمار ، الصعوبة الأولى هي اختصار موكب الحقائق والأعداد والمظاهر من أي نوع كانت ، وما هذا في بعض الأحوال سوى اسم آخر للصورة التي يحكمها مبدأ التكوين . فهذا هو فن الفرشاة ، فن التصوير الذي يجب أن تعود اليه الرواية كي تستعيد مجدها المفقود . أما الصعوبة الثانية فهي صعوبة تصوير الزمن بطريقة دقيقة ومقنعة . فعلى الروائي أن يجد الطريقة التي يعبر بها عن مرور الزمن وتأثير شخصياته به دون أن يلجأ الى السرد والتقرير والادلاء بالحقائق أو الاغراق في استخدام الحوار .

فالحوار وسيلة رائعة ووظيفية للتمثيل ، الا أن وظيفته تنحرف ويقضى عليه ، اذا ما أرغمناه ، بطريقة خرقاء ، على أداء وظيفة بنائية ، فوظيفته بنائية بالطبع في المسرحية ، ولكن المسرحية

تحيا طبقا لقانون يختلف عن قانون الرواية ، وما يصلح لها لا يصلح للرواية (١) وأهم ما يجب أن يقال عن الحوار : أنه يجب أن يكون « عضويا » ، أى ضرورة من ضرورات اللعبة ذاتها ، جزء من قطعة النسيج المرسومة التى يمكن أن نتخذها رمزا لأقصى ما تصل إليه القصة الناجحة من الأحكام والاتقان . « فمثل هذه النسجية المرسومة ، بشرائها فى التعبير عن موضوعها وبغرزها العديدة المنظمة ، وتوافق نغماتها وحسن ذوقها ، عمل محكم الصنع فى المكان الأول ، وعلى ذلك فهى أنسب صورة هنا » (٢) .

ولهذا السبب ، ونتيجة للدرجة التى حققها بلزاك فى هذا المجال ، نقف عند قدمي أستاذنا ، فى كهفه المقدس ، ونراه كالمعبود الشامخ ، المغطى بهذا القدر الكبير من الذهب المصقول اللامع الذى تغطى به المعبودات الشامخة . أما الأخف وزنا والأكثر تفككا والأقل احكاما والأكثر فقرا من معشر الروائيين ، فلا تغطيهم الا طبقة رقيقة من الذهب .

وهكذا نرى أن بلزاك يمثل ما كان يدعو اليه جيمس من تشبع بالموضوع من ناحية ، ومن اجادة فنية من ناحية أخرى . وهو يمثل أيضا من هذه الناحية علاقة الرواية بالصورة المرسومة والمسرحية وما يستطيع الروائي أن يتعلمه من أخويه الرسام والكاتب المسرحي ، بحيث يحقق لموضوعه الصورة الفنية الرائعة التى يستحقها . وهكذا نرى كيف يربط جيمس أبدا بين الفن والحياة ، بين التشبع والاتقان فى الرواية التى يحق لها البقاء والخلود .

---

(١) ص ١٤٦ .

(٢) ص ١٤٧ .

## جوزيف كونراد :

أما جوزيف كونراد البحار البولندي الأصل الذي اختار اللغة الانجليزية كوسيلة للتعبير ، وكتب بها عددا من الاعمال الروائية التي أثرت الأدب الانجليزي والرواية بوجه عام ، فيعد الخليفة الطبيعي لهنري جيمس . فقد شاركه الاهتمام بالرواية كشكل فني غني بالامكانيات ، كما شاركه السعي لتطويعها لتصوير أشد المواقف النفسية والخلقية تعقدا وتركيبا ، والاعتقاد بأنها كى تحقق ماتصبو اليه من تأثير ونجاح عليها أن تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى كيف تصل الى الوجدان عن طريق الحواس ، باستخدام الشكل واللون وغيرها .

يقول أحد النقاد : ان أعمال جيمس وكونراد تمثل الفن فى خدمة الحياة على العكس من أعمال المدرسة الجمالية المعاصرة التى كانت تدعو لنظرية «الفن الفن» . ويضيف ف.ر. ليفيز « أن اهتمام كونراد بالفن — وهو مثله فى ذلك مثل جين أوستن وجورج اليوت وهنرى جيمس ، مجدد فى مسائل الشكل والطريقة — يخدم اهتمامه الجدى الفخور بالحياة » (١) ويظهر ذلك بوضوح لا فى أعماله الخلاقة الابداعية فحسب ، بل فى كتاباته النقدية أيضا . فقد كانت فلسفة كونراد الفنية مرتبطة أشد الارتباط بفلسفته الخلقية ، كما سنرى فى بعض هذه الكتابات .

كرس كونراد النصف الثانى من حياته للفن الروائى ، كما كرس الجزء الاول منها لحياة البحر ، مستمدا وحيه من معين لا ينضب من المادة التى جمعها والتجارب التى خاضها حين جاب البحار وزار كثيرا من بلاد العالم وخاصة بلاد الشرق الادنى وأفريقيا . عكف على كتابة الرواية فترك لنا عددا من الاعمال الروائية الكبيرة مثل

---

F.R. Leavis, *The Great Tradition* (1960), p. 18.

(١)

« قلب الظلام » *The Heart of Darkness* ، « ولورد جيم » *Lord Jim* و « نوسترومو » *Nostromo* وكان أيضا ناقدا ذكيا نافذ البصيرة، ترك لنا بعض الآراء القيمة في الفن الروائي ودفاعا مجيدا عن الرواية . لم يكتب كثيرا في النقد الادبي ، وتتلخص كتاباته النقدية في عدد من المقدمات التي كتبها لبعض رواياته ، جمعت فيما بعد في مجلد واحد بعنوان « مقدمات كونراد لأعماله » (١٩٣٧) ثم في مجموعتين من المقالات عن الادب والحياة بعنوان : *Notes on Life and Letters* (١٩١١) ثم « المقالات الاخيرة » *Last Essays* (١٩٢٦) : ولكن القليل الذي كتبه يدل على اهتمام جدي بالرواية واعجاب وتقدير لعدد من أعلام الفن الروائي العالمي مثل جيمس ، والفونس دوديه ، وفلوبير ، وجي دي موباسان ، وأناطول فرانس، وترجنييف .

وقد اخترنا للترجمة من بين كتابات كونراد النقدية مقدمته لرواية « اسود النرجس » *The Nigger of the Narcissus* التي تحسبى اكمل تعبير عن فلسفته الفنية بوجه عام والروائية بوجه خاص ، ثم جزءا من مقال بعنوان « الكتب » يضمنه وصفا بليغا للرواية .

ولعل ما يلفت النظر في معظم الكتابات التي نقلها الى العربية هنا ، اعتزاز الروائيين بالفن الروائي وتأكيدهم لعظمته وامكانياته . أما كونراد فيؤكد صعوبة هذا الفن البادى السهولة بأن يطلق عليه وصف الفن « الهروب » اذا جاز لنا في هذا المقام استعمال هذا اللفظ الذي يعبر أكثر من غيره عما كان يرمى اليه كونراد حين استخدم لفظ : *elusive* لوصفه . يقول كونراد :

ان فن الروائي فن بسيط . ولكنه في نفس الوقت أكثر الفنون الخلاقه كلها هروبا أو صعوبة في التمكن منه ، وأكثرها تعرضا للغموض نتيجة لمخاوف خدامه ومن نذروا

أنفسهم له ، فهو الفن الذى قدر له أكثر من غيره أن يبعث  
القلق فى قلب الفنان وعقله . فمن الواضح أن خلق عالم  
ليس بالعمل الهين الا ربما لمن أوتوا الموهبة . والحقيقة أن  
على كل روائى أن يبدأ بخلق عالم له ، عالم كبير أو صغير ،  
يمكنه أن يؤمن به بصدق . ومن المستحيل ألا يصور هذا  
العالم الا على صورته : فمن المحتم أن يبقى عالما فرديا ،  
وغامضا بعض الشيء ، ومع ذلك فلا بد أن يشبه شيئا مألوفا  
للقراء يعرفونه عن طريق تجاربهم وأفكارهم وأحاسيسهم .  
ففى قلب الروايات ، حتى أقلها استحقاقا للاسم ، يمكن  
العثور على نوع من الحقيقة - حتى ولو لم تكن سوى حقيقة  
الحماس الصبباني المسرحى للعبة الحياة ، كما هو الحال فى  
روايات دوماس الأب (١) .

أما فلسفة كونراد الاخلاقية فقوامها عدد صغير من المبادئ  
القديمة قدم الجبال كما يقول ، مبادئ الاخلاص والشرف والامانة،  
اخلاص المرء لبنى جنسه وتضامنه معهم ، واحترامه لمبادئ الشرف  
والامانة مهما كلفه ذلك من عناء أو تضحيات . فالشر كامن لا فى  
العالم المحيط به فحسب بل فى ذاته أيضا ، ولكن بوسعه أن يقيم  
دونه سياجا من القيم التى تقيه شر الزلل . فاذا ما سقط هذا  
السياج ، فالويل للانسان من عذاب الضمير .

أما فلسفته الفنية فقوامها احترام الشكل الفنى والتفانى فى  
خدمته ، حتى ينقل للقارئ لحظة من الرؤيا للمصير الانسانى .  
يقول كونراد : « ان كل عمل يتطلع بأى درجة من التواضع ، الى  
الوصول الى مرتبة الفن ، يجب أن يحمل ما يبرر ذلك فى كل سطر  
من سطور » (٢) أما الفن ذاته « فيمكن تعريفه بأنه محاولة خالصة

---

(١) « فن الروائى » فيما يلى ص ١٥٥ - ١٥٦ .

(٢) « هدف الفن الروائى » فيما يلى ص ١٤٩ .

النية لايفاء العالم المرئى حقه الى أقصى حد ، وذلك عن طريق الكشف عن الحقيقة الواحدة المتعددة الجوانب ، والقائمة خلف كل ناحية من نواحيه . انه محاولة للعثور فى أشكال هذا العالم وفى ألوانه ، فى ضوءه وفى ظلاله ، فى مظاهر المادة وفى حقائق الحياة ، على كل ما هو أساسى ، كل ماهو باق وجوهري فى كل منها - على الصفة الوحيدة المضيئة المقنعة - على حقيقة وجودها بالذات « فالفنان ، مثله مثل المفكر أو العالم ، يبحث عن الحقيقة . ولكنه على خلاف العالم أو المفكر لا يخاطب ادراكنا أو ذكاءنا أو عواطفنا أو مخاوفنا ، بل يخاطب شيئاً أكثر عمقا وأقل وضوحا :

يخاطب الفنان قدرتنا على السرور والتعجب ، والاحساس بالغموض الذى يكتنف حياته ، يخاطب احساسنا بالشفقة والجمال والألم يخاطب الاحساس الكامن بالزمالة مع كل الخليفة - والافتناع الحفى الذى لا يقهر بالتضامن الذى يؤلف بين قلوب عديدة تشعر بالوحدة ، التضامن فى الأحلام ، فى الفرح، وفى الحزن ، فى الأمانى ، وفى الأوهام ، فى الأمل ، وفى الخوف ، وفى الأشياء التى تربط الرجال كل الى الآخر ، وتربط الانسانية كلها معا ، الميت بالحى ، والحى بالذى لم يولد بعد (١) .

وتؤيد هذه الفقرة قول ليفيز بأن اهتمام كونراد بالفن يخدم اهتمامه بالحياة وخاصة عندما يضيف كونراد قائلاً : انه ما من مكان فخيم أو ركن مظلم من الارض لا يستحق أن نلقى عليه ولو نظرة عابرة من العجب والشفقة . وهكذا فالباعث يبرر اختيار المادة أو الموضوع .

أما الرواية ، اذا ما كانت تتطلع لأن تكون فنا على الإطلاق ، فتوجه استمالتها أو نداءها أو خطابها الى المزاج ، وعليها مثل

التصوير والموسيقى ، وجميع الانواع الفنية الاخرى أن تكون نداء من مزاج معين الى جميع الامزجة الاخرى التى لا حصر لها ، والتى تضفى قوتها الخفية التى لا تقاوم : معنى حقيقيا على الاحداث ، وتخلق الجو الخلقى والعاطفى للمكان الزمان . ويعتقد كونراد انه كى يكون هذا النداء مؤثرا ، فلا بد أن يكون انطبعا ينقل عن طريق الحواس ، « والواقع أنه لا يمكن أن ينقل عن أى طريق آخر ، لأن المزاج سواء كان فرديا أم جماعيا ، غير قابل للاقناع . فالفن بجميع أنواعه يشمل الحواس فى المكان الاول . ولذا فعلى الهدف الفنى ، عندما يتخذ شكل الكتابة ، أن يوجه نداءه عن طريق الحواس أيضا ، اذا ما أراد أن تصل رغبته الرفيعة الى المحرك السرى للعواطف التى تستجيب للنداء » (١) .

ولهذا يدعو كونراد الرواية أن تتطلع جاهدة الى مرونة النحت ولون التصوير والتأثير السحرى للموسيقى التى هى فن الفنون ، وأن تعنى باخلاص بعملية المزج الكامل بين الشكل والمادة ، وأن تهتم بشكل الجمل ورنينها وبإعادة السحر الى الكلمات التى بليت وشوهدت نتيجة للاستعمال السيئ على مدى العصور .

ويعالج كونراد بطريقته الخاصة موضوع الهدف الخلقى للرواية الذى تناوله جيمس أيضا عندما يقول : « ان المحاولة المخلصة التى يقوم بها العامل فى مجال النشر لتحقيق هذا العمل الخلاق ، وللذهاب فى هذا الطريق الى أبعد حد تمكنه منه قوته ، دون أن يعوقه تردد أو كلل أو لوم ، هى المبرر الوحيد المقبول لعمله فى هذا المجال . أما أولئك الذين يطالبونه بأن يعلمهم ويواسيهم ، ويسرى عنهم ، ويهذبهم ويشجعهم ، ويخيفهم ، ويصدمهم ، ويفتنهم بسرعة ، فسيكون جوابه عليهم على هذا النحو : ان مهمتى التى

أحاول الاضطلاع بها هي أن أجعلكم ترون ، تلك هي مهمتي ،  
ولا شيء أكثر من ذلك ، وهي كل شيء . فإذا نجحت في هذه المهمة ،  
فستجدون في عملي ، بقدر ما تستحقون : التشجيع ، والمواساة ،  
والخوف ، والفتنة ، وكل ما تطالبون به - بل وقد تجدون علاوة  
على ذلك - تلك النظرة الخاطفة للحقيقة التي نسيتم أن تطلبونها» (١)

ومرة أخرى يربط كونراد بين الفن والحياة في فقرة من أجمل  
ما كتب في هذا الصدد :

أن يخطف المرء في لحظة شجاعة ، من اندفاع الزمن  
الذي لا ينني وجهها من وجوه الحياة العابرة ، ليس الا بداية  
هذه المهمة . أما المهمة ذاتها التي يقربها المرء برقة وإيمان  
فهى أن يرفع ، دون تساؤل ، ودون اختيار ، ودون تخوف ،  
بذلك الجزء الصغير الذي أنقذه ، أمام جميع العيون ، وهو  
يلقى عليه بضوء من مزاجه الخاص . وأن يظهر اهتزازة ،  
ولونه ، وشكله ، وعن طريق حركته وشكله ، ولونه ،  
يكشف عن كنه حقيقته ، ويكشف النقاب عن سره الملمم ،  
عن الضغط والرغبة الكامنين في قلب كل لحظة مقنعة وإذا  
كان المرء مستحقا سعيد الحظ فقد يحقق صدفة أثناء قيامه  
بمحاولة خالصة النية من هذا النوع درجة من الاخلاص  
الصافي تجعل في النهاية الرؤيا التي يقدمها للأسف أو  
الشفقة ، للفرح أو المرح ، تثير في قلوب جميع النظارة ذلك  
الشعور الحتمي بالتضامن ، التضامن في الأصل الغامض ،  
في الكد ، وفي الفرح ، في الأمل ، وفي المصير الذي لا ندرى  
عنه شيئا ، والذي يربط الناس أحدهم بالآخر والجنس  
البشرى كله بالعالم المرئي (٢) .

---

(١) ص ١٥٢ - ١٥٣ .

(٢) ص ١٥٣ .

ويرى كونراد انه من العيب بل من المعطل أن يخضع الروائي في سبيل تحقيق ذلك ، لمتطلبات مذهب من المذاهب الفنية كالواقعية أو الرومانسية أو العاطفية أو غيرها فالحرية هي الميزة الكبرى التي يتمتع بها الفن الروائي ، وعليه أن يتشبث بها ما وسعه الجهد .

أما الصفات التي يرى كونراد أن على الروائي أن يتحلى بها فمنها الامل والتواضع والوفاء المطلق لمشاعره وأحاسيسه ، والعمل على إخصاب خياله بالاندماج في الحياة المحيطة به . فهو يطلب الى الروائي أن يكون في معاملاته مع الجنس البشري ، «قادرا على النظر الى فضائلهم الخفية والاعتراف بها اعترافا رقيقا» . ولا يريد له أن يكون ضيق الصدر بشأن نقائصهم الصغيرة أو محتقرا لأخطائهم . ولا يريد له أن يتوقع الكثير من الشكر والعرفان بالجميل من الانسانية ، التي يملك القدرة على تصوير مصيرها ، ممثلا في بعض أفرادها ، كمصير مضحك أو مصير مخيف . يحب له أن ينظر بكثير من التسامح الى أفكار الرجال وتحيزاتهم ، التي ليست بشكل من الاشكال نتيجة لحبهم للشر ، بل نتيجة لتعليمهم ، ومركزهم الاجتماعي ، بل وحتى لمهتهم» (١) .

ولعل في ذلك تلخيصا وافيا لا لصفات الروائي الجدير بتصوير المصير الانساني بوجه عام فحسب ، بل للصفات التي يتصف بها كونراد ذاته بالفعل . فما يستحق التأكيد أن العمل الروائي الناجح لا يعتمد على الشكل والموضوع فقط ، بل على الشكل والموضوع والروائي .

### فرجينيا وولف :

فاذا انتقلنا الى فرجينيا وولف التي ترجمنا لها مقالين كثرت الاشارة اليهما والاستشهاد بهما في مجال دراسة تطور الرواية في

---

(١) « فن الروائي الهروب » فيما يلي ص ١٥٩ - ١٦٠ .

العصر الحديث ، وجدنا أنفسنا أمام روائية شاعرة رقيقة ، وناقدة متحمسة للتغيير والتطوير . كتبت الكثير من النقد الروائي ، فقد نشر لها عدة مجلدات من المقالات والدراسات النقدية . وكانت شديدة الإعجاب بالروائيين الروس على وجه الخصوص ، لاهتمامهم بالروح أو النفس ، ولانسانياتهم واتساع أفقهم وعمق اهتماماتهم ، وهو ما تفتقده في أولئك الروائيين الانجليز الذين أصبحوا هدفا لنقدها ، والذين كانوا يشغلون المكانة الكبرى في الحقبة الأولى من القرن العشرين وهم ولز وجالزوردي وبنيت . فاذا ما بدا أن روح النقد الهدام هي الغالبة على هذين المقالين فالواقع أن الدافع الحقيقي لهذا النقد هو الرغبة في شيء أفضل ، في تطوير الشكل الروائي حتى يتمكن من تصوير الحياة كما تبدو للفرد في العصر الحديث . فمما لا شك فيه أن الحياة كانت تبدو مختلفة للجيل الذي تحدث فرجينيا وولف باسمه عما كانت تبدو للأجيال السابقة . وفي ذلك الوقت الذي يعاني فيه هذا الجيل من تغير القيم والنظرة العامة للحياة والنفس البشرية ، يجد أن كبار الروائيين مشغولون بأمور تبدو عديمة الأهمية له . فعندما تطلق فرجينيا وولف لفظ «الماديين» على هؤلاء الكتاب فانما تعني أنهم مهتمون «بأمور الجسد لا بالروح» أي بأمور لا تستحق كل هذا الاهتمام الذي يولونه لها . ولذا «تهرب الحياة» من أعمالهم — حتى حينما تبدو فائقة الاتقان من الناحية الفنية ، كما هو الحال في أعمال بنيت .

ترى فرجينيا وولف أن الرواية يجب أن تشغل نفسها بالحياة ، لا بالمنازل أو العوالم المثالية أو أحوال المصانع كما تفعل على أيدي «الماديين» الذين يهتمون «بالمظاهر المادية للحياة وليس بجوهرها» ، ويستنفذون مهارة ضخمة ونشاطا جما ليجعلوا الأشياء التافهة والسريعة الزوال تبدو كأنها حقيقة وبقية» (١)

---

(١) «الرواية الحديثة» فيما يلي ص ١٦٥ .

تعارض فرجينيا وولف الاتجاه الذى يغالى فى الواقعية ، حتى وصف بالمذهب الطبيعى ، واعتراضها قائم على أن الروائيين الذين يتبعون هذا المذهب انما يغفلون ما هو أهم باهتمامهم بتفاصيل النواحي الخارجية للحياة ، يغفلون جوهر الحياة . وتتساءل عما نعنيه بالحياة : أهى الروح ، أم الحق ، أم الحقيقة ؟ ومهما يكن من شئ فإن هذه الحياة قد تركت الرواية ، وترفض أن تسكن ذلك البنيان الذى يعده الروائيون الماديون لها . فهم ينفقون جهدا طائلا لتقوية بنيان القصة وتأكيد محاكاتها للحياة ، ولكن هذا الجهد ليس جهدا ضائعا فقط ، ولكنه جهد ينفق فى غير موضعه لدرجة أنه يخفى ضوء الفكرة التى يعالجها ويطمسه . ذلك أن الروائي يبدو وكأنه مضطر خضوعا للتقاليد الموضوعية أن يقدم حبكة وملهاة ومأساة وقصة حب الى غير ذلك مما تعترض عليه فرجينيا وولف فهي ترى أن الروائي يجب أن يكون حرا يصور الحياة كما يشاء دون ارتباط بالتقاليد أو اللافتات التى تملى عليه أشياء بعينها ، ودون ارتباط بمواضيع معينة ، فليست هناك مواضيع صالحة للرواية ، ومواضيع غير صالحة لها . « فكل شئ مادة صالحة للرواية : كل انطباع ، كل فكرة ، كل صفة للعقل والروح » (١) .

أما النتيجة الحتمية لما يفعله الماديون فهو شعور ثورى من جانب الناقد بأن الحياة ليست هكذا ، وبالتالي فالرواية يجب ألا تكون هكذا . أما كيف تبدو الحياة لفرجينيا وولف ، فذلك هو الجانب الايجابى الذى تقدمه لنا فى فقرة من أجمل الفقرات التى كتبت فى وصف الحياة ، وأقربها الى التفسير الذى يقدمه علماء النفس مثل وليم جيمس . تقول :

لنفحص لحظة ذهنا عاديا فى يوم عادى . يستقبل

الذهن انطباعات جمّة ، انطباعات تافهة ، انطباعات غريبة ، انطباعات سريعة الزوال ، أو انطباعات محفورة بحدة الصلب . تأتي من كل جانب . شؤبوب لا يتوقف من الذرات التي لا تعد ولا تحصى ، وأثناء سقوطها وانتظامها في شكل الحياة يوم الاثنين أو الثلاثاء ، يقع مركز الاهتمام في مكان يختلف عن المكان الذي يقع فيه من قبل ، لم تأت اللحظة الهامة هنا بل هناك . . فليست الحياة سلسلة من مصابيح العربات المصطفة بشكل متناسق . الحياة هالة مضيئة ، غطاء نصف شفاف يحيط بنا من بداية الوعي الى نهايته (١) .

واذا ما كانت الحياة هكذا ، فمهمة الروائي هي «أن ينقل هذه الروح المتباينة ، غير المعروفة ، وغير المحددة ، مهما كشفت من نقص أو تعقيد ، بأقل ما يمكن مما يختلط بها من أشياء غريبة أو خارجية » وذلك ما لا يفعله «الماديون» وما تطالب فرجينيا وولف الروائي أن يفعله . وهكذا تؤكد كما يقول آرنولد كيتيل : Arnold Kettle «نورانية الحياة ، واحساسها بقيمة وعظمة وأخلاقية كل ما يبدو مجرد تجارب عابرة » .

وعلى هذه النظرة للحياة تقوم طريقة «تيار الشعور» التي تستخدمها فرجينيا وولف في رواياتها . فهي تسعى لتسجيل الانطباعات العديدة التي يتلقاها الشعور وتحاول عن طريقها تصوير اللحظة الحية التي تعيشها شخصياتها . ويعترض بعض النقاد بأن لهذا الاتجاه خطورته ، إذ قد يؤدي الى فوضى من الانطباعات العديدة التي قد يضيع معنى الحياة في زحمتها . ولكن هذا الاعتراض مردود عليه بأن الانتقاء من طبيعة الفن وفرجينيا وولف وزملاؤها ممن يستخدمون هذه الطريقة يخضعون المادة الغنية التي تكون نسيج الشعور لعملية انتقاء وتنظيم تشهد بها أعمالهم . أما الاعتراض

الذى قد يكون له شيء من الوزن ، فهو أن هذه الطريقة بطبيعتها لا يمكن أن تتناول إلا مساحات صغيرة من التجارب الانسانية ولذا فكثيرا ما تترك احساسا بأن صورة الحياة التى تقدمها للقارىء صورة ضيقة محدودة تغفل بدورها الشيء الكثير من الحياة .

أما فى المقال الذى أطلقت عليه فرجينيا وولف عنوان «السيدة بنيت والسيدة براون» والذى يمكن أن نطلق عليه عنوان «الروائي والشخصية» فتؤكد الكاتبة أن الشخصية أساس الرواية وأن الشكل الروائى قد خلق للتعبير عن الشخصية . أما اخفاق الروائيين الانجليز فى الفترة التى نتحدث عنها فى خلق شخصيات مقنعة فيرجع فى حالة «الماديين» كما تسمى ولز وجالزورذى وبنيت الى عدم اهتمامهم فى المكان الاول بالشخصية ذاتها ، بل بما يحيط بها من ظروف وعوامل . أما فى حالة الجيل التالى من الروائيين مثل جويس ولورنس والذين تطلق عليهم لقب «الجورجيين» نسبة الى عصر الملك جورج - فالسبب هو عدم وجود أسلوب روائى مقنع يتبعونه لتحقيق ذلك . فهم يدركون أن السيدة براون التى تتخيلها فرجينيا وولف موضوعا للرواية ، مختلفة اختلافا بينا عن السيدة التى يقدمها «الادوارديون» ويدركون أن الادوات والأساليب التى يستخدمها هؤلاء أدوات وأساليب لا تصلح لهم . ولذا فانهم ، وهم بصدد البحث عن أدوات وأساليب جديدة تحقق لهم الامساك بالسيدة براون وتصويرها على حقيقتها ، يقومون بعمليات تخريب وتحطيم ، تؤدى الى خلق أعمال ناقصة غير متكاملة . الا أن فرجينيا وولف ترى فى رفضهم لأساليب الماديين خطوة الى الامام وتتنبأ بقرب فترة عظيمة من فترات الرواية بشرطين : الاول أن يقوم القراء بدورهم وهو الاصرار على أن ينزل الكتاب من على الركائز والأعمدة التى يجلسون عليها ويصفوا بجمال أخاذ ، ان أمكن ، ولكن بصدق ، على أى حال، السيدة براون يصفوا كما يرونها: «عليكم أن تصروا على أنها سيدة عجوز ذات مقدرة لا حدود لها وتباين لا نهاية له . وأنها قادرة على الظهور

فى أى مكان ، وترتدى أى لباس ، تقول أى شىء ، وتعمل أى شىء .  
ولكن الأشياء التى تقولها والأشياء التى تعملها ، وعيناها وأنفها  
وكلامها وصمتها ، كل هذه الأشياء تتسم بسحر فياض ، فما هذه  
السيدة الا النفس البشرية التى نعيش بها ، هى الحياة ذاتها » (١) .

أما الشرط الثانى فهو أن يعقد الروائيون العزم على ألا يهجروا  
هذه السيدة أبداً ، أبداً .

#### د . هـ . لورنس :

وهكذا يمكن القول : أنه فى سبيل تصوير النفس البشرية  
قامت فرجينيا وولف وزملاؤها من أصحاب طريقة تيار الشعور  
بابتداع هذه الطريقة ، وإن كانوا قد استخدموها ، كما أشرنا من  
قبل ، بدرجات متفاوتة . وما يقال عن هؤلاء الروائيين يقال أيضا  
عن د . هـ . لورنس . فبالرغم مما يذهب اليه بعض النقاد من أنه غير  
مجدد لأساليب الرواية بالمعنى الدقيق ، إلا أنه مما لا شك فيه أن  
لورنس قد جدد بالفعل فى أساليب الرواية كى يستطيع أن يصور  
النفس الانسانية كما يراها ، أو ليصور «الانسان الكامل» كما  
يفضل هو أن يسميه ، أى أنه لينقل للقارئ ما يرى انه «الانسان  
الكامل» ، وفى سبيل ذلك ، كتب الرواية بطريقة جديدة وقدم  
الشخصيات بطريقة جديدة بل استخدم اللغة فى كثير من الاحوال  
استخداما غير مألوف . وقد اخترنا للترجمة هنا مقالين يعرض فيهما  
فلسفته الروائية ويشرح أهمية الرواية .

يعبر لورنس عن نظريته الى الرواية بقوله «انى أعتبر نفسى ،  
لكونى روائيا ، ارفع شأننا من القديس ، والعالم ، والفيلسوف ،

---

(١) « الروائى والشخصية » فيما يلى ص ١٩٩ - ٢٠٠ .

والشاعر... فالرواية هي كتاب الحياة الوحيد الوضاء» (١) ويضيف أن الرواية وحدها هي القادرة على تقديم الحياة بأكملها « فبالمقارنة بها لا يعالج الدين ، أو العلوم ، أو الفلسفة ، أو الشعر إلا أجزاء مشتقة من الكل . كذلك يرى لورنس أن الرواية تستطيع أن تعاوننا على الحياة ، كما لا يستطيع شيء آخر أن يفعل ذلك . فلورنس لم يكن من دعاة «الفن للفن» ، بل بالأحرى من دعاة الفن من أجل الحياة . فقد كان هدف لورنس كفنّان ونبي أو صاحب رسالة ، أن يساعدنا على الحياة . ولكنه لم يكن واعظا أو مبشرا . لقد كانت له فلسفته الخاصة . وهي ليست فلسفة أخلاقية ، بل فلسفة فنية أخلاقية على وجه التحديد . فهو يريد أن يساعدنا على الحياة ، والرواية خير ما يمكنه من ذلك . لذا كان عليه أن يستخدمها بالطريقة التي تحقق ذلك ، ولكن لا كما يستخدم الواعظ كتابا مقدسا ولا كما يستخدم الفيلسوف نظرية مجردة ، ولا كما يستخدم العالم كائنا ميتا ، بل كعمل فني .

ومن هنا جاء ارتباط فلسفته الفنية بفلسفته الأخلاقية بحيث يمكننا أن نتحدث عن فلسفته الفنية الأخلاقية . فنظرة لورنس للفن مرتبطة بنظرته للحياة بوجه عام . فهو يرى أن وظيفة الفن هي الكشف عن العلاقة بين الإنسان وبين عالمه المحيط به في اللحظة الحية . وهذا الرأي قائم على اعتقاده بأن حياتنا تتلخص في تحقيق علاقة خالصة بين أنفسنا وبين العالم الحي من حولنا . « فالإنسان ميت ولا شيء إن لم يحقق علاقات حية مع العالم المحيط به » يقول إن الطريقة التي يخلص بها المرء ذاته هي «أن يقيم علاقة خالصة بينه وبين شخص آخر ، بينه وبين غيره من الناس ، بينه وبين أمة ، بينه وبين جنس من الاجناس، بينه وبين الحيوانات ، بينه وبين الاشجار، والزهور .. أن يقيم عددا لا نهاية له من العلاقات الخالصة، الكبيرة

---

(١) « لماذا تهمنا الرواية » فيما يلي ص ٢٠٥ .

والصغيرة مثل نجوم السماء» (١) «هذه هي الحياة وهذا هو الخلود بالنسبة لنا : العلاقة الدقيقة المكتملة بينى وبين العالم المحيط بى كله » وتلك العلاقة دائمة التغير ، فالتغير سنة الحياة • فاذا ما أصاب الركود والسكون الانسان ، فهو والميت سواء •

أما الخلق فهو ذلك التوازن الرقيق الدائم الاهتزاز والتغير بينى وبين العالم المحيط بى ، والذي يسبق الاتصال الصادق ويصحبه • وجمال الرواية وقيمتها يتلخصان فى أنها تقدم لنا صورة رائعة للحظة الحية ، اللحظة التى يتميز فيها الانسان بالحياة • فالفلسفة والدين والعلوم جميعا ، فى رأى لورنس ، مشغولة بتثبيت الاشياء لكى تحقق توازنا ثابتا • أما الرواية فهى أبعد شئ عن ذلك • فاذا حاولنا استخدامها لتثبيت شئ ما - فكرة أو فلسفة - فاما أن نقضى على الرواية واما أن نقضى الرواية على هذه المحاولة •

أما العلاقات بين الانسان وغيره من الناس فأهمها على كثرتها وتنوعها العلاقة بين الرجل والمرأة • فالعلاقة بين رجل وآخر ، أو بين امرأة وأخرى ، أو بين الأب والأبن ستظل دائما علاقة ثانوية • كذلك فان العلاقة بين الرجل والمرأة ستظل دائمة التغير ، وستظل دائما المفتاح الجديد الرئيسى للحياة الانسانية • **فالعلاقة ذاتها هى** المفتاح الرئيسى للحياة ، وليس الرجل ، ولا المرأة ، ولا الأبناء الذين يأتون كثمرة لتلك العلاقة ، كأمر عارض • ومن العبث محاولة تقييد هذه العلاقة أو الإبقاء عليها فى حالة من الثبات أو الركود • كل ما يمكن عمله لتبقى حية فعالة هو أن نطلب الى الرجل أن يكون وفيا مخلصا لرجولته ، والى المرأة أن تكون وفية لانوثتها (٢) •

وهنا تكمن عظمة الرواية • فهى الوسيلة المثالية للكشف عن

---

(١) « الرواية والخلق » فيما يلى ص ٢١١ - ٢١٢ •

(٢) انظر ص ٢١٧ •

قوس القزح المتغير لعلاقتنا الحية • ولذا تستطيع ، أكثر من أى شيء آخر ، أن تساعدنا على الحياة • وذلك بشرط أن يمتنع الروائي عن العبث بالميزان ، لصالح فكرة أو فلسفة معينة دون غيرها •

وهكذا ترجع أهمية الرواية ، كما يراها لورنس ، الى تصويرها للحياة الانسانية فى اللحظة الحية ، وليس فى حالة الركود والثبات من ناحية ، والى اهتمامها بالكائن الحى ككل ، وليس كروح أو عقل ، أو جسم قابل للتشريح فقط من ناحية أخرى • وذلك هو السبب فى أن لورنس يضع الرواية فوق الفلسفة أو الدين أو العلوم التى يرى أنها تنظر الى أجزاء متفرقة من الانسان الكامل على أنها الانسان الكامل وترفض الاعتراف بالأجزاء الأخرى كأجزاء حية منه •

يؤكد لورنس أن كل ما هو ذاتى الحية هو ذاتى • كل جزء صغير من يدي حى ، كل نمشة وشعرة صغيرة وطية صغيرة من طيات جلدي • وكل ما هو ذاتى الحية هو ذاتى • ولذا فان يدي أو جسمي لا تقل حياة أو انتماء لى من عقلى أو روحي • وهذا ما تعرفه اذا كنت روائيا ، والاحتمال كبير الا تعرفه اذا كنت قسا ، أو فيلسوفا ، أو عالما « (١) •

الروائي اذن هو الذى يرى أن جسديك لا يقل أهمية عن روحك أو عقلك ، بل لعله يرى فيه الموصل الاول للمعرفة • ويفسر ذلك بقوله :

اذا كنت قسا فستتحدث عن الأرواح التى فى الفردوس • أما اذا كنت روائيا فستعرف أن الفردوس فى كفك وعلى طرف أنفك ، لأن كلا منهما حى ، وجزء من الانسان الحى ، وذلك ما لا تستطيع أن تجزم به عن الفردوس • • واذا كنت فيلسوفا ، فستتحدث عن اللانهائية ، والنفس الخالصة التى

---

(١) انظر « لماذا تهمن الرواية » فيما يلى ص ٢٠٢ •

تعرف كل شيء . أما اذا التقطت رواية فستدرك حالا أن  
اللانهائية مجرد يد لهذا الوعاء بعينه الذى هو جسمى . أما  
بالنسبة للمعرفة ، فاذا وضعت اصبعى فى النار ، فسأعرف  
أن النار محرقة معرفة مؤكدة وحيوية ، لاتدانيها معرفتى  
بالفردوس . نعم ، ان جسمى ، ذاتى الحياة ، تعرف ، وتعرف  
بشدة . أما حصيلة المعرفة كلها ، فلا يمكن أن تكون أكثر  
من تراكم جميع الأشياء التى أعرفها بجسمى ، والتى تعرفها  
أنت ، أيها القارئ العزيز ، بجسمك » (١) .

وقد يتبادر الى الذهن أن لورنس يحاول النهوض بالجسم  
والاعلاء من شأنه على حساب العقل والروح تماما كما يفعل رجل  
الدين بالروح أو الفيلسوف بالعقل . ولكن الحقيقة غير ذلك .  
فلورنس يبدأ بتأكيد الجسم ، ولكنه ما يلبث أن يضيف أن ما يهم  
بالفعل هو الكل : « فأنا أنكر تماما أثنى روح ، أو جسم ، أو عقل ،  
أو ذكاء ، أو مخ ، أو جهاز عصبى أو مجموعة من الغدد ، أو أى شيء  
آخر من أجزائى هذه . ان الكل أعظم من الجزء . اذن فأنا الانسان  
الحى ، أعظم من روحى ، أو نفسى أو عقلى ، أو وعيى ، أو أى شيء  
آخر هو مجرد جزء منى . أنا انسان ، وحي ، أنا انسان حى ،  
وأنوى أن أبقي انسانا حيا ، أطول مدة ممكنة » (٢) .

ولأن الرواية تهتم بالانسان الكامل الحى ، فهى الكتاب الوحيد  
الوضاء ، الكتاب الوحيد الذى يهتز له الانسان كله . بخلاف الشعر  
أو الفلسفة أو العلوم . فلأن موضوع الرواية هو الانسان الحى  
الكامل ، تستطيع الرواية أن تجعل الانسان ككل يهتز لها . كذلك  
فجميع الأشياء تتغير لأنها حية . وهذا ما يمكن أن نتعلمه من  
الرواية . ففى الرواية الشيء الوحيد الذى تستطيع أن تفعله هو أن

---

(١) ص ٢٠٣ .

(٢) ص ٢٠٥ .

تحييا . فاذا استمرت الشخصية فى الرواية خيرة طبقا لتصميم معين ، أو شريرة طبقا لتصميم معين ، أو حتى هوائية طبقا لتصميم معين ، فستتوقف عن الحياة . فواجب الشخصية فى الرواية هو أن تحيا ، والا فانها ستصبح لا شىء . وكذلك الحال معنا ، علينا أن نحيا ، والا فاننا لا شىء . والرواية على أحسن وجوها تساعدنا على أن نكون أحياء متكاملين .

ولعل هذا هو السبب فى أن لورنس الشاعر والناقد وكاتب المسرحية قد اختار الرواية لتكون الشكل الادبى المفضل لقدرته الخلاقة الخارقة . فلقد كان لورنس فنانا مبدعا من الطراز الاول وفيلسوبا انسانيا ربط بين الفلسفة بمعناها الواسع وبين الادب فى كتاباته الروائية بشكل يدعو الى الاعجاب ، وبلغ بأعماله درجة من التكامل والروعة الفنية ، وخاصة فى المرحلة الاولى من حياته الادبية التى تشمل «أبناء وعشاق» *Sons and Lovers* و «قوس قزح» *The Rainbow* و «نساء عاشقات» *Women in Love* قلما يتحقق لغيره بين الكتاب . وبالرغم مما يذهب اليه بعض النقاد من أنه يستخدم الرواية فى الفترة المتأخرة من حياته كبوق للدعاية أو منبر للوعظ أو التبشير بفلسفته القائمة ، فلسفته الدم والجسد ، الا أن ذلك القول مبالغ فيه لحد ما . فحتى فى أعماله المتأخرة مثل «الحية المجنحة» *The Plumed Serpent* و «كنجارو» *Kangaroo* :

التى تشتد فيها وطأة اليأس على الفنان الفيلسوف الذى يسعى للتعبير عن الحياة الانسانية المتكاملة كما يراها ، ولا يرى من حوله الا أشلاء متناثرة نتيجة لجشع الانسان وخوفه ، أو نتيجة لروحانيته أو عقلانيته وعدم تكامله أو كما يقول هو نتيجة لموته فى الحياة أو بقائه ميتا حيا ، فان هذه الاعمال تحمل لمسات الفنان المبدع ، حتى ولو لم تتسم بالتكامل الفنى الذى يميز أعماله المتقدمة .

كتب لورنس في إحدى مقالاته المتأخرة يقول : « ان على الفنان أن يبحث عن شيء جديد ، غير الأشياء التي نعرفها ، عليه أن يغوص الى الأعماق ليطلعنا على شيء لانعرفه » (١) ولعل ذلك ما حاول لورنس القيام به منذ بداية حياته الادبية . فمن الواضح أنه كان يسعى لتصوير العلاقات الانسانية الوجدانية، الروحية، العقلية، الجسدية المتشابكة المعقدة ، والتي تكون حصيلتها الحياة الانسانية كما يراها . ومن هنا جاء اهتمام لورنس بالجنس كعامل رئيسي في هذه العلاقات، وما يسيرها من دوافع دفينية ، أو ما وصفه النقاد بسبعة أثمان الجبال الثلجية الغائصة في الماء والتي يتكون منها الانسان . فمادام لورنس يعتقد ، كما أشرنا من قبل ، أن وظيفة الفن هي الكشف عن الأشياء في علاقاتها المختلفة بعضها ببعض الآخر ، وما دام يعتقد أن أهم علاقة في الوجود هي العلاقة بين الرجل والمرأة ، وأن هذه العلاقة علاقة جسد وروح معا ، فلم يكن من الغريب اذن أن يرى لورنس من واجبه الكشف عن ذلك الجانب الذي ظل الروائيون ينظرون اليه بتخوف وحذر ويخشون الكشف عنه والنظر اليه في ضوء النهار . فمما يحتاج الى التأكيد ان اهتمام لورنس بالجنس كان جزءا من اهتمامه بالعلاقات الانسانية التي تقوم عليها فلسفته في الفن والحياة ومظهرا لاهتمامه بالكشف عن شيء لم يألف الروائيون الكشف عنه .

وهكذا أضاف لورنس الى الخريطة الروائية مساحات بأكملها ظل يكتنفها الظلام وتحرسها كلاب التقاليد البالية . فقدم لنا صورة للحياة تمتاز بالصراحة والصدق وتضيف الى معرفتنا بالنفس الانسانية الشيء الكثير . فأثبت بذلك أن الرواية قادرة على تجديد ذاتها والاضطلاع بمهمتها المقدسة بصدق وشجاعة .

---

(١) « Surgery for the Nobel or a Bomb », *Phoenix* (1923), p. 520.

## برسى لبوك :

أما برسى لبوك : Percy Lubbock الذى نختم هذه الدراسة بتقديم الفصلين الاول والثانى من كتابه «صناعة الرواية» فيمثل اتجاهها هاما من اتجاهات النقد الروائى فى العصر الحديث . وهو الاتجاه القائم على أهمية الشكل والتكوين فى الرواية ، والذى دعا اليه هنرى جيمس فى كتاباته النقدية الكثيرة . وبرسى لبوك من أخلص تلاميذ جيمس ونظريته فى النقد الروائى قائمة أساسا على فلسفة أستاذه فى فن الرواية . ويعد كتابه عن صناعة الرواية تطبيقا عمليا لهذه الفلسفة . أما فى هذين الفصلين الذى يقدم بهما لدراسة تحليلية لعدد من الروايات الكبرى ، فيهدف لبوك الى القاء شئ من الضوء على الطريق الصعب الذى يجب أن يسلكه الناقد فى تناوله لأحد تلك الأعمال الطويلة المتشعبة التى تبدو خالية من الشكل أو التكوين والتى يصعب على الانسان الإمساك بها وتثبيتها أمامه كى يتناولها بالنقد كما يتناول غيرها من الفنون .

يقول لبوك : انه بالرغم من أنه من المتعذر على الذاكرة العادية أن تحتفظ بجميع التفاصيل التى يضمها الكتاب الذى تتكون منه الرواية بين ضفتيه ، فانها تحتفظ بالفعل عادة بما يكفى لتحقيق هدف الناقد ، تحتفظ بعدد من الشخصيات والمشاهد والأحداث . وتتوقف الكمية التى تحتفظ بها الذاكرة من الكتاب بالطبع على طريقة القراءة ، وقدرة القارئ على الخلق والتصور . وقراءة الرواية لا تتطلب من القارئ فى رأيه ، سوى هذه القدرة على التصور أو تحويل الانطباعات التى تستقبلها الحواس الى أشكال مجسمة ، بالإضافة الى القدرة على التمييز بين الجيد والردىء . فاذا توفرت للقارئ هاتان القدرتان أصبح فى مقدوره القيام بنقد الرواية .

أما نظريته فى نقد الرواية فقوامها مبدآن : المبدأ الأول هو أن

الرواية صورة للحياة ونحن نعرف الحياة تماما . . « فلننتصورها »  
أولا ثم نستخدم ذوقنا لنحكم اذا كانت حقيقية واضحة مقنعة - أى  
مشابهة للحياة بالفعل أم لا . أما المبدأ الثانى فهو أن الرواية صورة  
أو لوحة فنية ، واللوحة الفنية أكثر من مجرد « شبه » . فالشكل  
والتصميم والتكوين كلها أشياء نبحث عنها فى الرواية . ونعترف  
بأنها تصبح أفضل عندما تتوفر لها هذه الأشياء .

ويؤكد لبوك أن هذه الأشياء أو الألفاظ الدالة عليها لا تستخدم  
فى مجال الرواية بنفس الدقة التى تستخدم بها فى مجال الفنون  
الأخرى ، ولكنها ضرورية . فمن المتفق عليه أن للرواية شكل وهذا  
الشكل قائم على التصميم والتكوين . ولكن ما مدى أهمية هذا الشكل  
بالمقارنة الى صفات الرواية الأخرى ؟ يقول لبوك : ان الشكل  
والتكوين والتصميم قد تضيف الى قدرة الرواية على ادخال  
السرور الى نفوسنا ولكن من الصعب أن نقول : ان افتقار  
الرواية الى الشكل أو الشكل الجيد سيقضى عليها تماما .

أما عمل النقد فيجب أن يكون تشكليا بالرغم من ذلك .  
فرجل الأدب حرفى أو صاحب صنعة ولا يمكن أن يكون الناقد  
أقل من ذلك . فيجب أن يعرف الناقد كيف يتناول المادة الدائمة  
التكوين فى ذهنه أثناء القراءة ، يجب أن يكون قادرا على ادراك  
تنوعاتها الدقيقة وأن يأخذها كلها فى الاعتبار :

لا يمكن لأحد أن يعمل بمادة خواصها غير مألوفة لديه،  
والقارئ الذى يحاول أن يستوعب كتابا عن طريق تقديره  
للحياة والأفكار والقصة التى به ولا شيء غير ذلك يشبه رجلا  
يبنى حائطا دون أن يعرف شيئا عن صفات الخشب والطين  
والحجر . وذلك أن مواد كثيرة مختلفة متباينة للعين الحيرة  
تباين الحجر والخشب ، تشترك فى صنع الرواية ، ومن  
الضرورى أن نراها على حقيقتها . فهكذا فقط يمكننا أن

نستخدمها استخداما صحيحا ، وأن نجد عندما نقفل المجلد أن كتابا متكاملا مترابطا ، يمكن تقييمه ، قد بقى فى أذهاننا (١) .

أما هذه المواد المختلفة ، فهى الأشكال المتباينة التى يمكن أن تروى بها القصة ، والتى نتعرف عليها ونعيها عن طريق القراءة الناقدة للكتب التى تظهر بها . ومن الخطأ أن نظن أن هذا النوع من القراءة سيفسد علينا المتعة أو السرور الذى نجده فى الرواية :

فالسرور الذى نجده فى عالم الخيال يتضاءل الى جانب السرور الذى نجده فى الخلق ، وهذا السرور الأعظم فى متناول يد كل قارئ وهو يمسك بالمجلد . . . . فنحن نتابع الكاتب من نقطة الى أخرى ، ناظرين دائما الى الخلف ، الى الموضوع ذاته حتى نستطيع أن نفهم منطق الطريق الذى يسلكه . نجد أننا نخلق تصميما ، كبيرا كان أم صغيرا ، بسيطا أم مركبا بينما يأخذ الفصل المنتهى مكانه منه ، أو قد نجد أن هناك خطأ أو كسرا فى التطور ، أو أن المؤلف يتجه اتجاها يبدو وكأنه يناقض الموضوع أو يسقطه من الاعتبار . وهنا تبدأ المسألة النقدية ، كما تسمى بالتحديد . هل هذا المسلك الذى يسلكه المؤلف هو المسلك الصحيح ؟ هل هو أفضل المسالك بالنسبة للموضوع ؟ هل من الممكن أن نتصور أو نذكر مسلكا أفضل ؟ ويعيش القارئ مرة أخرى الساعات التى عاشها المؤلف أثناء عمله ويتجدد السرور المنبعث من الخلق (٢) .

وتستمر هذه العملية الى أن ينتهى الكتاب وننظر الى الخلف لنرى التصميم كله :

---

(١) « قراءة الرواية » فيما يلى ص ٢٣٤ - ٢٣٥ .

(٢) ص ٢٣٧ - ٢٣٨ .

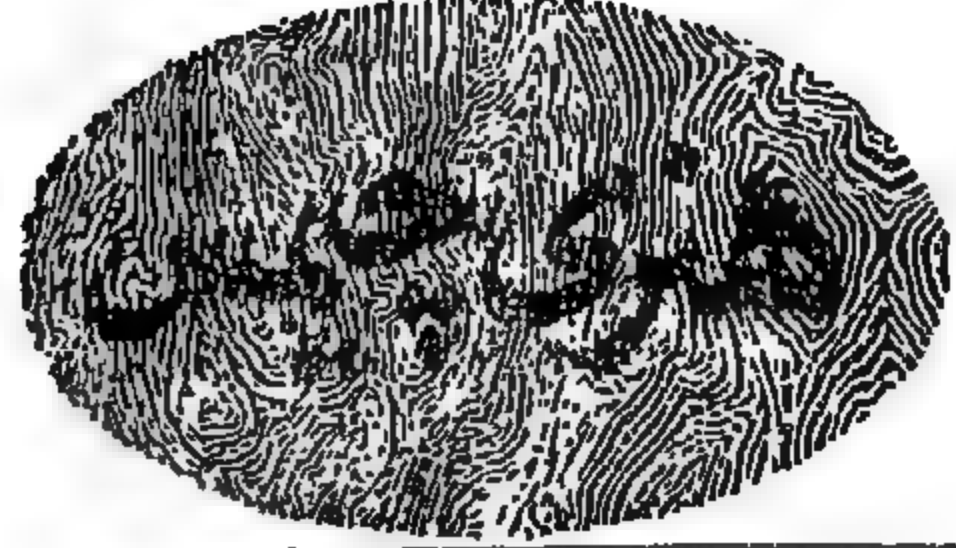
« قد يكون مرضيا تماما للعين ، والتعبير عن الموضوع كاملا محكما ولكن عندما يكون الكتاب فى هذه الحالة ، وله شكل محدد ، وحدود ثابتة ، فان هذا الشكل سيبدو على حقيقته بالفعل - لا كصفة واحدة من عدة صفات للكتاب ولعلها ليست أهم تلك الصفات بل كالكتاب ذاته ، كما أن شكل التمثال هو التمثال ذاته . أما إذا بدا الشكل غير متكامل للعين ، فان ذلك يعنى أن الموضوع بشكل ما وفى مكان ما لم يعبر عنه الكاتب التعبير الكامل ، أى أن القصة قد عانت نقصا ما . أين اذن ؟ وكيف ؟ ، (١) »

وهكذا نرى فى النهاية أن البحث عن الشكل مرتبط بالتعبير عن الموضوع وأن نظرية النقد الروائى حتى وان بدأت بالشكل فستنتهى حتما بارتباطه بالموضوع . فقوام نظرية الرواية الحديثة أن الرواية عمل فنى والعمل الفنى وحدة مترابطة لا يمكن الفصل بين أجزائها . أما المتعة التى يجدها القارئ فى الرواية فأساسها الى حد كبير اسهامه فى إعادة خلق الرواية عن طريق التصور والتجسيم من ناحية وإدراك العلاقات الجمالية التكوينية التى تربط أجزاء الرواية بعضها ببعض الآخر من ناحية أخرى . ثم الحكم على العمل كوحدة كلية ، أى تقده . وهكذا يمكننا أن نقول مع هنرى جيمس « أن النقد هو البوابة الوحيدة الى التذوق ، كما ان التذوق ، بالنسبة للعمل الفنى ، هو البوابة الوحيدة الى الاستمتاع » .

انجيل بطرس سمعان

( القاهرة - فبراير ١٩٦٩ )





## الفن الروائي (\*)

ما كنت لألصق مثل هذا العنوان الذى يوحى بالشمول على هذه الملاحظات القليلة التى تفتقر بالضرورة الى أى نوع من الاكتمال ، عن موضوع قد تذهب بنا معالجته معالجة تامة بعيدا ، ما لم أجد عذرا لجرائى فى الكتيب الشيق الذى نشره أخيرا السيد والتر بزانت تحت هذا الاسم . ومحاضرة السيد بزانت فى المعهد الملكى - وهى المنبع الأصيل لهذا الكتيب - تدل ، فيما يبدو ، على أن الفن الروائى يشير اهتمام كثير من الأشخاص ، الذين يعبئون بمثل هذه الملاحظات ، التى يحاول أولئك الذين يمارسون هذا

---

\* محاضرة القاها هنرى جيمس فى المعهد الملكى بلندن فى ٢٥ ابريل ١٨٨٤ وطبعت فى « مجلة لونجمان » : Longman's Magazine  
( سبتمبر ١٨٨٤ ) ثم أعيد طبعها فى « صور جزئية » : Partial Portraits  
( ١٨٨٨ ) ، ثم فى « آراء فى فن الرواية » : Views on the Art of the Novel  
جمع وتقديم د . انجيل بطرس سيمان ( القاهرة ١٩٦٥ ) .

الفن ابداعها عليه . ولذا فاني حريص على ألا أدع هذه الفرصة المواتية تمر دون أن أزج ببضعة كلمات ، مستغلا ذلك الاهتمام الذي لا بد أن السيد بزانت قد أثاره . فمن المشجع جدا أنه قام بالتعبير عن بعض آرائه في سر قص القصص .

ففي ذلك دليل على الحياة وحب الاستطلاع - من جانب الثملاء الروائيين ومن جانب القراء على حد سواء . فمنذ فترة وجيزة كان من الممكن أن يفترض المرء أن الرواية الانجليزية غير صالحة للمناقشة أو *discutable* كما يقول الفرنسيون . اذ لم يكن يبدو أن وراءها نظرية أو عقيدة أو احساس بذاتها - احساس بأنها تعبير عن عقيدة فنية ، وليدة الاختيار والمقارنة . لاننى لا أزعم أنها كانت بالضرورة أسوأ حالا نتيجة لذلك ، اذ يعوزنى ذلك القدر من الشجاعة الذى يمكننى من أن أزعم ان شكل الرواية كما كان يراه ديكنز وثاكرى ( مثلا ) كان يتسم بشيء من عدم الاكتمال . ولكن الرواية ، على أى حال ، كانت ساذجة أو *naïf* ( اذا سمحت لنفسى أن أستعين بكلمة فرنسية أخرى ) . ومن الواضح أنه اذا كان من المقدر لها أن تعاني بشكل ما نتيجة لفقدائها هذه الساذجة ، فمما لا شك فيه أنها تنوى أن تعوض ما تفقده من مزايا . فقد انتشر في الفترة التى أشرت اليها احساس مريح ، لطيف المزاج ، بأن الرواية هى الرواية ، كما أن الفالودج هو الفالودج ، وكل ما علينا فعله تجاهها هو أن نبتلعها . الا أنه منذ عام أو عامين ، ولسبب ما ظهرت علامات تدل على عودة الحيوية الى الرواية - ويبدو أن عصر النقاش قد بدأ لحد ما . والفن يعيش على النقاش ، وعلى التجربة ، على حب الاستطلاع وعلى تبادل الآراء ومقارنة وجهات النظر ، وهناك اعتقاد بأن تلك الأوقات التى لا يجد المرء فيها شيئا مفيدا

يقوله عن الفن الذى يمارسه أو سببا يبرر به تفضيله له على غيره من أنواع النشاط ليست أوقات تطور ، بالرغم من أنها قد تكون أوقات مجيدة - بل قد تكون أوقات ركود الى حد ما . ان ممارسة أى فن بنجاح أمر يبعث السرور الى النفس ، ولكن مناقشته مناقشة نظرية أمر شيق أيضا ومثير للاهتمام . وبالرغم من وجود الشيء الكثير من هذه دون تلك فانى أشك فى امكان تحقيق نجاح حقيقى على الاطلاق ، دون وجود عقيدة راسخة كامنة . فالنقاش ، وتقديم مقترحات ، والتعبير عن الآراء ، كلها أشياء مخصصة عندما تتسم بالصراحة والاخلاص . ولقد قدم السيد بزانث مثلا رائعا لذلك بتحدثه عما يعتقد أنه الطريقة التى يجب أن تكتب بها الرواية ، والطريقة التى يجب أن تنشر بها كذلك ، اذ أن رأيه فى الفن ، الذى يكمله فى تذييله للمقال ، يعالج ذلك أيضا . ولا شك فى أن غيره من العاملين فى نفس الميدان سيتابعون معالجة الموضوع ، والقراء الضوء عليه بما لديهم من خبرة فتكون النتيجة دون شك ازدياد اهتمامنا بالرواية عما كنا نخشى ألا يتحقق ، طوال فترة من الزمن ، سيصبح اهتماما حيويا ، نشطا ، لا يكف عن التساؤل ، وفى ظل هذه الدراسة الشيقة ، وفى هذه اللحظات التى نشعر بها بالثقة ، سنجرؤ على اضافة شيء قليل الى فكرة الرواية عن ذاتها .

يجب على الرواية أن تأخذ ذاتها مأخذ الجد ليأخذها الجمهور مأخذ الجد . فمما لا شك فيه أن الخرافة القائلة : بأن الرواية اثم قد ماتت فى انجلترا ، ولكن روحها ما زالت باقية فى تلك النظرة غير المباشرة التى ينظر بها الى أية قصة لا تعترف بشكل أو بآخر بأنها ليست سوى ملححة : وحتى أكثر الروايات مرحا تشعر الى حد ما بثقل هذا الحكم الذى كان يوجه من قبل ضد الحفة الأدبية . فالحفة لا تفلح دائما فى أن يتقبلها الناس كأمر معترف به .

معترف به . فما زال الناس يتوقعون ، بالرغم من أنهم يخجلون من المجاهرة بذلك ، أن يتقدم الانتاج الذى لا يعدو أن يكون لعبا تمثيليا ( وهل القصة غير ذلك ؟ ) بتبرير لوجوده أو اعتذار عنه - أى أن يرفض التظاهر بمحاولة تمثيل ( تصوير ) الحياة فعلا . وهذا بالطبع ما ترفض أية قصة عاقلة ، يقظة أن تفعله . اذ سرعان ما تدرك أن ما يمنح لها من تساهل نتيجة لهذا الشرط ، ليس الا محاولة لحنقها ، محاولة تخفى وجهها الحقيقى خلف قناع من الكرم . فان العداء التقليدى للرواية الذى كان صريحا بقدر ما كان ضيق الأفق ، والذى كان يعتبرها أقل نفعا للجانب الأزلى فى الانسان من المسرحية ، كان فى الواقع أقل احتقارا لها من ذلك . ان المبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة . وعندما ترفض هذه المحاولة ، نفس المحاولة التى نراها على لوحة المصور ، فانها ستكون قد وصلت الى حالة غريبة . لا يطلب أحد من الصورة أن تتواضع لكى تغفر لها وجودها ، والتشابه بين فن الرسام وفن الروائي ، فى رأى ، تشابه تام فمصدر الوحي فيهما واحد وعملية الابداع فى كل منهما هى نفس العملية ( مع اختلاف الوسائل ) ونجاحهما أيضا واحد . وبوسعهما أن يتعلما كل من الآخر ، وبوسعهما أن يشرحا ويساندا كل الآخر . فقضيتهما واحدة ومجد الواحد هو مجد الآخر . يعتقد المسلمون ان الصورة شئ غير مقدس ولكن وقتا طويلا قد مضى منذ كان يعتقد أى مسيحي ذلك ، ولذا فمما يبدو أكثر غرابة أن يبقى فى العقل المسيحي آثار شك ( وان كانت مقنعة ) فى القصة ، وهى أخت الصورة ، الى هذا اليوم . ولعل الطريقة الوحيدة الفعالة للقضاء على هذا الشك هى تأكيد التشابه الذى أشرت اليه منذ لحظة أى الاصرار على انه كما أن الصورة هى الحقيقة ، فالرواية تاريخ . وهذا هو الوصف الوحيد العام الذى يمكننا أن نصف به الرواية . فالتاريخ يسمح له أيضا بتصوير الحياة : ولكنه - مثله فى ذلك مثل التصوير ، غير مطالب بالاعتذار . ومادة الرواية ، مثل مادة التاريخ ،

مخزونة أيضا في الوثائق والسجلات ، وحتى لا تفصح عن ذاتها كما يقولون في كاليفورنيا لابد أن تتحدث بثقة ، بنبرة المؤرخ . لقد اعتاد بعض الروائيين ، الذين اكتملت لهم جميع المزايا ، أن يكشفوا عن أنفسهم دون قصد بطريقة كثيرا ما تبعث الدمع الى عيون أولئك الذين ينظرون الى قصصهم نظرة جدية . ولقد استوقف نظري وأنا اقرأ الكثير من صفحات أنتوني ترولوب (١) افتقاره الى الحكمة في هذا الصدد . فهو يعترف للقارئ ، في فقرة استطرادية ، بأنه هو وهذا الرفيق الطيب انما يوهمان أنفسهما بوجود ما ليس قائم بالفعل . ويعترف بأن الأحداث التي يرويها لم تحدث بالفعل ، وأنه يستطيع أن يوجه قصته أية وجهة يريدتها القارئ . وأعترف أن مثل هذه الخيانة لمهمة الروائي المقدسة ، تبدو لي جريمة مروعة ، وهذا هو ما أعنيه بموقف الاعتذار ، وهو يصيبني بصدمة لا تختلف في شدتها عندما يكون المتحدث ترولوب عما لو كان المتحدث جيبون أو ماكولي (٢) .

اذ من المتضمن في هذا القول أن الروائي أقل انشغالا بالبحث عن الحقيقة عن المؤرخ ( وأعني بالطبع الحقيقة كما يراها ، والحيز الذي تمنحه اياه ، مهما كان أمرهما ) وهذا يحرمه على التو من الحيز الذي يمكنه أن يقف فيه ، فتصوير الماضي ، وأفعال الرجال ، وتوضيح ذلك بالأمثلة هو مهمة كل من الكاتبين ، والفرق الوحيد بينهما ، في رأيي ، والذي يتناسب مع درجة نجاح الكاتب

(١) أنتوني ترولوب : Anthony Trollope ( ١٨١٥ - ١٨٨٢ )  
أحد روائى العصر الفيكتوري ، ومؤلف The Warden ( ١٨٥٥ )  
Barchester Towers ( ١٨٥٧ ) .

(٢) جيبون ( ١٧٣٧ - ١٧٩٤ ) وماكولي ( ١٨٠٠ - ١٨٥٩ ) من أكبر المؤرخين الانجليز .

كتب الاول The Decline and Fall of the Roman Empire .  
( ١٧٧٦ ) وكتب الثانى History of England ( ١٨٤٩ - ١٨٦١ ) .

فى الحصول على شرف الروائى ، يتلخص فى القدر الأكبر من الصعوبة التى يجدها فى جمع أدلته التى هى أبعد ما يمكن عن أن تكون أدلة أدبية بحتة . ويبدو لى أنه مما يرفع من قدره أنه يشارك الفيلسوف والمصور الشئ الكثير فى نفس الوقت ، فهذا التشابه الثنائى تراث فخم .

ومن الواضح أن كل هذا يشغل تفكير السيد بزانت عندما يصر على أن الرواية فن من الفنون الرفيعة ، وتستحق بدورها كل أنواع التمجيد التى كانت حتى الآن وقفا على المهن الناجحة من موسيقى وشعر وتصوير وعمارة . ومهما بالغنا فى تأكيد هذه الحقيقة الهامة ، فاننا لا نوفيها حقها من التأكيد ، ويمكن التعبير عن المكانة التى يطالب بها السيد بزانت لعمل الروائى ، بطريقة أقل تجريدا ، بأن نقول : انه لا يطالب فقط بأن يعرف الناس على نطاق واسع انها فنية بل بأن يعرفوا انها فنية جدا حقا . ان تحدثه بهذه النعمة أمر رائع ، اذ يشير عمله هذا الى أن الحاجة كانت ماسة لذلك ، والى أن ما ينادى به قد يكون أمرا لم يسمع به كثير من الناس من قبل . لعل المرء لا يصدق أذنيه عندما يسمع هذه الفكرة ، ولكن بقية مقال السيد بزانب تؤكد هذه الحقيقة التى تكشف كالرؤيا . أما أنا فأعتقد أنه من الممكن فعلا تأكيدها أكثر من ذلك ، واننا لن نكون على خطأ الى درجة كبيرة اذا قلنا : انه بالإضافة الى أولئك الناس الذين لم يخطر لهم قط على بال أن الرواية يجب أن تكون فنية ، هناك عدد أكبر ممن سيساورهم شك غامض ، اذا حثهم المرء على تقبل هذا المبدأ . سيجدون من الصعب تفسير شعورهم بالاشمئزاز — ولكن ذلك سيحدوهم بشدة لاتخاذ موقف الحذر . ففي مجتمعاتنا البروتستانتية ، التى شوهدت فيها أشياء كثيرة بشكل غريب ، يرى « الفن » فى بعض الدوائر ، على انه يؤثر تأثيرا ضارا بشكل ما على أولئك الذين يجعلون منه أمرا جديرا بالاهتمام ، وقيمون له وزنا .

اذ يزعم البعض أن هذا أمر يتعارض بطريقة خفية مع الخلق والترفيه والتعليم . فعندما يتخذ الفن شكلا مجسما فى عمل المصور ( فالنحات أمره مختلف ) فانك تعرف ماهيته ، اذ يقف أمامك فى ألوانه الوردية والخضراء الحقيقية ، وفى اطار مذهب ، وبوسعك أن ترى أسوأ ما فيه عند أول نظرة ، فتأخذ حذرك . أما عندما يتخذ شكل الأدب ، فانه يصبح أكثر تخفيا ، وأعظم خطرا ، اذ قد تتعرض لأذاه دون أن تتنبه الى ذلك . ان مهمة الأدب هى اما التعليم واما الترفيه ، وهناك انطباع فى كثير من الأذهان ، بأن هذه الاهتمامات الفنية ، والبحث عن الشكل لا تؤدى الى أى من الهدفين ، بل تقف بالفعل عقبة فى طريق تحقيقهما . فهذه الاهتمامات تتسم بدرجة من الطيش لا تسمح لها بأن تكون عاملا بناء ، وبدرجة من الجدية لا تسمح لها بالترفيه . وهى تتسم علاوة على ذلك بالصلف والتناقض والنفول . وأعتقد أن هذه هى الطريقة التى يمكن بها للكثيرين ممن يقرءون الروايات على سبيل التمرين على القراءة التنقلية ، أن يعبروا بها عن الفكرة الكامنة لديهم عن الرواية ، لو أوتوا القدرة على التعبير . سيحتجون ، بالطبع ، قائلين : ان الرواية يجب أن تكون « جيدة » ولكنهم سيفسرون هذا اللفظ بالطريقة التى تحلو لهم ، والتى ستختلف فى الواقع من ناقد الى آخر بشكل ملموس . فيقول أحدهم ان كونها « جيدة » معناه أنها تمثل شخصيات خيرة متطلعة الى العلا، وتشغل مراكز مرموقة ، ويقول آخر : انها تعتمد على « نهاية سعيدة » على توزيع الجوائز ، والمعاشات ، والأزواج ، والزوجات ، والأطفال ، والملايين ، والفقرات الملحقة ، والتعليقات المفرحة فى النهاية . ويقول ثالث : انها تعنى أنها غنية بالأحداث والحركة ، وهكذا نشعر بالرغبة فى القفز الى الأمام ، لنرى من يكون ذلك الشخص الغريب الغامض ، ولنعرف اذا ما كانت الوصية المسروقة سيعثر عليها أم لا ، بحيث لا يفسد التحليل الممل أو الوصف علينا هذا السرور . ولكنهم جميعا سيتفقون على أن الفكرة « الفنية »

تفسد هذا السرور بعض الشيء وسيحملها أحدهم مسئولية كل ما فى الرواية من وصف ، وسيرها آخر واضحة فى خلوها من العاطفة . وسيكون عداؤها للنهاية السعيدة بينا . ذلك أن أشخاصا كثيرون يرون أن « نهاية » الرواية مثل نهاية وجبة دسمة ، طبق من الحلى والمرطبات ، أما الفنان فى الرواية فمثل الطبيب الذى يتدخل فيما لا يعنيه ويمنع الأطعمة الختامية الحلوة . وهكذا فالحقيقة الماثلة أمامنا هى أن فكرة بزانت هذه عن الرواية كشكل فنى رفيع لا تقابل فقط بعدم اهتمام سلبى ، بل بعدم اهتمام ايجابى أيضا . فلا يهم فى قليل أو كثير ما اذا كان من واجب الرواية الأساسى كعمل فنى أن تقدم لنا نهايات سعيدة ، وشخصيات محببة ، ونبرة موضوعية ، كما لو كانت عملا آليا أم لا : ان ارتباط هذه الأفكار ، مهما كانت متناقضة ، من السهل أن يصبح عبثا لا يمكنها تحمله ، ان لم يرتفع من آن لآخر صوت ، يدعونا لمراعاة ان الرواية حرة وجادة فى آن واحد مثلها فى ذلك مثل أى فرع آخر من فروع الأدب .

فمن المؤكد أن هذه الحقيقة تصبح موضع شك فى بعض الأحيان، نظرا لوجود هذا العدد الضخم من الأعمال الروائية التى تستحوذ بسهولة على لب هذا الجيل . اذ من السهل أن يخيل اليها أن السلعة التى يمكن انتاجها بهذه السرعة وبهذا اليسر لا يمكن أن تكون ذات قدر عظيم . ويجدر بنا أن نعترف بأن الروايات الجيدة تتعرض للظنون والشكوك بسبب الروايات الرديئة ، وان الحقل الروائى بوجه عام يقاسى وتتأثر سمعته من جراء ازدهامه الشديد . ولكنى أعتقد ، على أية حال ، أن ما يصيبه من ضرر انما هو ضرر سطحى فقط وأن العدد الضخم الذى ينتج من الروايات لا يتنافى مع المبدأ ذاته . فقد أصابت السوقية الرواية كما أصابت جميع الأنواع الأدبية الأخرى، بل وكل ما عداها من الأشياء فى هذه الأيام ، وان ثبت بالفعل أن الرواية أكثر تعرضا للسوقية من بعض الأنواع الأخرى . الا أن

الفرق ما زال قائما بين الرواية الجيدة والرواية الرديئة : أما الرديء فيكنس مع جميع اللوحات الملطخة بالألوان ، والرغام الذى أفسدته الأيدي ، الى مكان تحت الأرض لا يزوره زائر ، أو الى ساحة ضخمة للمهملات ، تحت النوافذ الخلفية للعالم ، أما الجيد فسيبقى ويضىء ويشحذ رغبتنا فى الوصول الى الكمال . وما دمت سأسمح لنفسى بتوجيه نقد واحد الى السيد بزانت الذى تموج نبرته بحبه لفنه ، فلعله من الخير أن أفعل ذلك الآن . يبدو لى أنه يخطئ عندما يحاول أن يحدد مقدا صفات الرواية الجيدة فان ما تهدف اليه هذه الصفحات القليلة هو الاشارة الى ما لهذا الخطأ من خطر ، والاشارة الى أن وجود بضعة تقاليد متصلة بالموضوع ، تطبق مقدا ، كان فعلا السبب فى كثير مما أصاب هذا الفن ، وأن فنا يضطلع مباشرة بتصوير الحياة ، يجب أن يتمتع بحرية كاملة ، لكى يكون صحيحا معافى . فهو يحيا على الممارسة وجوهر الممارسة هو الحرية فالمطلب الوحيد الذى يمكننا أن نضعه مقدا للرواية - دون أن نتعرض للاتهام بالتعسف هو أن تكون شيقة : مثيرة للاهتمام . هذه المسئولية العامة واقعة على أكتافها ، ولكنها المسئولية الوحيدة التى يمكن أن نحملها لها . أما الطرق التى تتمتع بالحرية فى أن تحقق هذه النتيجة عن طريقها ( أى نتيجة اثارة اهتمامنا ) فيخيل لى بوضوح انها طرق لا حصر لها ، بل هى من النوع الذى يضار بتحديدده وتقييده مقدا بقاعدة ما . فهذه الطرق تختلف بقدر اختلاف مزاج الانسان ، وتنجح بقدر نجاحها فى كشف ذهن معين يختلف عن غيره من الأذهان . فالرواية طبقا لأوسع تعريف لها انطباع شخصى مباشر للحياة : وفى هذا ، بادىء ذى بدء تتلخص قيمتها ، التى تعظم أو تصغر تبعا لحدة هذا الانطباع ، الا أنها ستفتقر افتقارا تاما الى هذه الحدة ، وبالتالي ستفتقر الى القيمة ان لم تتوفر لها حرية الشعور والقول . ورسم خط عليها أتباعه ، أو نبرة عليها اتخاذها ، أو شكل عليها التقيد به ، تحديد لتلك الحرية وكبت لذلك الشئ ذاته الذى يثير فضولنا

أكثر من غيره . أما الشكل ، فيبدو لي ، انه شيء تقدره بعد تحقيقه :  
فحينذاك يكون المؤلف قد اختار الشكل الخاص به ، وكشف عن  
مستواه ، وعندئذ يمكننا تتبع الخطوط والاتجاهات والمقارنة بين  
النفقات وأوجه الشبه . عندئذ يمكننا بالاختصار أن نستمتع بمتعة  
من أكثر أنواع المتع فتنة ، يمكننا أن نحكم على الجودة ، ونطبق معيار  
التنفيذ . والتنفيذ شأن المؤلف وحده ، وهو أخص خصائصه ، ونحن  
نقيمه بناء عليه . فما يتمتع به الروائي من ميزة ومن رفاهية ،  
وكذلك ما يعاني من ألم ومسئولية ، يرجع في أنه لا حد لما يمكنه  
أن يحاول فعله كمنفذ - ليس هناك حد لما يمكن أن يقوم  
به من تجارب ومجهودات واكتشافات ، وما يحققه من نجاح .  
فهنا بوجه خاص ، يعمل خطوة خطوة ، مثل أخيه صاحب  
الفرشاة الذي نستطيع دائما أن نقول عنه انه رسم صورته بطريقة  
لا يعرفها سواه . فطريقته هي سره الخاص ، وان لم تكن بالضرورة  
سر يغار عليه . انه لا يستطيع أن يبوح به كمبدأ عام اذا أراد  
ذلك ، وسيكون في حيرة من أمره اذا أراد أن يعلمه لغيره . أقول هذا  
وأنا أذكر جيدا اصراري على اشتراك الفنان الذي يرسم صورة  
والفنان الذي يكتب رواية في الطريقة التي يستخدمانها . فالمصور  
يستطيع أن يعلم غيره مبادئ الفن الذي يمارسه ، ويستطيع المرء  
عن طريق دراسة العمل الجيد ( ان وجد الاستعداد ) أن يتعلم كيف  
يرسم وأن يتعلم كيف يكتب . ولكن الحقيقة ما زالت قائمة وهي انه  
دون المساس بالتقارب بين المصور والروائي ، فان الفنان الأديب  
سيضطر ، أكثر من زميله لأن يقول لتلميذه « نعم » عليك أن تفعل  
ذلك بطريقتك الخاصة ، فالمسألة مسألة درجة ، ومسألة رقة . فاذا  
كانت هناك علوم دقيقة فهناك أيضا فنون دقيقة ، وقواعد التصوير  
أكثر تحديدا بدرجة توجد الفرق بين التصوير وكتابة الرواية .

على أية حال ، يجدر بى أن أضيف أن السيد بزانت يقول فى بداية مقاله « ان قوانين الرواية يمكن أن توضع وتعلم بنفس الدقة والاحكام التى توضع وتدرس بها قوانين الهارمونية والزوايا والأبعاد والمنظور ، والنسب التى ترى بها الأشياء » ويخفف من شدة ما قد يبدو اسرافا بتطبيق ملحوظته على القوانين العامة ، وبالتعبير عن معظم هذه القواعد بطريقة يصعب دون شك الاختلاف بشأنها . فالمبدأ القائل : بأنه يجب على الروائى أن يكتب عن تجربته الخاصة ، وأن تكون شخصياته حقيقية ومن النوع الذى الذى يمكن أن نقابله فى الحياة الحقيقية ، وان الشابة التى نشأت فى قرية هادئة فى الريف يجب أن تتجنب وصف حياة المعسكرات ، وان الكاتب الذى ينتمى لأصدقائه وتجاربه الخاصة الى الطبقة المتوسطة الدنيا يجب أن يحرص على تجنب الزج بشخصياته الى المجتمع الراقى ، ويجب على المرء أن يدون « مذكراته فى دفتر عادى » كما يجب أن تكون « شخصياته واضحة المعالم وتوضحها عن طريق حيلة كلامية أو مظهرية طريقة رديئة » ، ووصفها بالتفصيل طريقة أردأ ، ويجب على الرواية الانجليزية أن تكون ذات هدف أخلاقى محسوس ، وانه يكاد يكون من المستحيل أن يغالى المرء فى تقدير قيمة الصنعة المحكمة ، أى فى قيمة الأسلوب ، وأن « أهم نقطة على الإطلاق هى الحكاية » ، « وان الحكاية هى كل شئ » : فمن المؤكد أن هذه مبادئ من المستحيل عدم التعاطف مع معظمها . أما تلك الملحوظة عن الكاتب الذى ينتمى الى الطبقة المتوسطة ومعرفته لمكانته فقد تبعت بشئ من البرودة فى أوصالنا . أما فيما عدا ذلك فأجد من الصعب عدم الموافقة على أية واحدة من هذه التوصيات . ولكنى أجد صعوبة فى نفس الوقت ، فى الموافقة عليها موافقة تامة ، الا ربما فيما عدا التنبيه بتدوين المذكرات فى دفتر عادى . فهذه التوصيات ليس لها ، فيما يبدو لى ، الصفة التى ينسبها السيد بزانت الى قواعد الروائى - « الدقة والاحكام » التى تتصف بها قوانين الهارمونية ،

والزوايا والأبعاد ، والنسب . فهي موحية ، بل منبهة ، ولكنها ليست دقيقة ، بالرغم من أنها دقيقة دون شك بالدرجة التي تسمح بها الظروف : وفي ذلك الدليل على حرية التفسير التي أقول بها . فقيمة هذه التنبيهات الجميلة جدا ، وغير المحدودة جدا ، تتلخص كلية في المعنى الذي يعلقه عليها المرء . فالشخصيات والمواقف التي تبدو للمرء حقيقية هي تلك التي تؤثر فيه وتثير اهتمامه أكثر من غيرها ، أما المقياس الذي نقيس به حقيقتها ، فمن الصعب جدا تحديده . فكون دون كويكشوت وميكوبر (١) شخصيتان حقيقتان أمر رقيق جدا ، فحقيقتهما حقيقة أضفت عليها رؤيا المؤلف لونا خاصا لحد بعيد ، حتى انه مهما بلغت درجة وضوحها ، فان المرء سيتردد في اتخاذها كنموذج أو مثل : اذ سيعرض نفسه بذلك لبضعة أسئلة محرجة من جانب تلميذه . فمن البديهي انك لن تكتب رواية جيدة الا اذا توفر لك الاحساس بالحقيقة ، ولكن من الصعب أن يعطيك المرء « وصفة » تحقق لك هذا الاحساس بالحقيقة ، فالانسانية لا حدود لها ، والحقيقة تتخذ أشكالا لا حصر لها ، وكل ما يمكن للمرء أن يؤكد هو أن بعض زهور الرواية تشتم منها رائحة الرواية ، وبعضها لا تشتم منه تلك الرائحة ، أما ان نقول لك مقدما كيف تكون باقتك ، فهذا أمر يختلف تمام الاختلاف . فمن الأمور الرائعة وغير المؤدية الى نتيجة نهائية أن نقول : ان على المرء أن يكتب عن تجاربه الخاصة ، أما الكاتب المبتدئ الذي نفترض وجوده فقد يشتم شيئا من السخرية في هذا القول . فأى نوع من التجارب نقصد ؟ وأين تبدأ وأين تنتهى ؟ فالتجربة الشخصية لا حدود لها مطلقا ، وليست كاملة مطلقا ، فهي

---

(١) مستر ميكوبر : شخصية صديق للبطل في رواية « ديفيد كوبرفيلد » ومن أشهر شخصيات ديكنز الحية الخالدة ، بالرغم من كونها شخصية ثانوية لا تلعب دورا كبيرا في أحداث الرواية .

قدرة على الاحساس لا حدود له ، نوع من خيوط العنكبوت الضخمة تتكون من أدق الخيوط الحريرية المعلقة في حجرة الشعور ، وتمسك بكل ذرة يحملها الهواء الى داخل هذا النسيج ، هي جو العقل ذاته ، وعندما يكون العقل خاليا - وبالأكثر عندما يتصادف أن يكون عقل عبقرى - فانه يجتذب اليه أقل اشارات الحياة خفوتا ، ويحول نبضات الهواء ذاتها الى رؤى . فالشابة التي تعيش في قرية ما عليها الا أن تكون فتاة من النوع الذى لا يفوته شيء دون أن يحس به ، ليصبح من غير العدل فى شيء ( كما يبدو لى ) أن نقول لها : ان ليس من شأنها أن تتحدث عن الأمور العسكرية . فقد حدثت معجزات أعظم من أنها ، بمساعدة خيالها ، تقول الحقيقة عن بعض هؤلاء الرجال . أذكر ما قالته لى روائية انجليزية - سيدة عبقرية ، من انها أصابت كثيرا من المديح بسبب صورة الشباب البروتستانتى وطريقة حياته التى تمكنت من تقديمها فى احدى قصصها . سألتها السائلون أين تعلمت كل هذه الأشياء عن ذلك المخلوق الغامض وهنئوها على الفرص العجيبة التى أتاحت لها ذلك . أما هذه الفرص فتتلخص فى مرورها مرة ، فى باريس ، وهى ترتقى سلما ، بباب مفتوح ، يجلس خلفه فى منزل قس ، بعض الشباب البروتستانتى ، حول المائدة بعد أن فرغوا من تناول وجبة غذائية . وقد صنعت هذه النظرة الخاطفة صورة ، لم تدم سوى لحظة ، ولكن تلك اللحظة كانت تجزية . لقد حصلت الروائية على انطباعها الشخصى المباشر ، وحولته الى نمط ، لقد كانت تعرف ماهية الشباب ، وماهية البروتستانتية وكانت تتمتع أيضا بميزة أخرى فقد رأت ما يعنيه كون المرء فرنسيا ، وهكذا حولت هذه الأفكار الى صورة ملموسة وانتجت حقيقة . ولقد كانت تستمتع فوق كل شيء ، على أية حال - بالقدرة التى اذا أعطيتها القليل أخذت الكثير ، والتى هى بالنسبة للفنان أعظم بكثير كمصدر للقوة من أمر عرضى كمكان السكن أو المركز الاجتماعى مثلا . فالقدرة على تخمين

غير المرئى من المرئى ، ومتابعة مضمون الأشياء ، والحكم على العمل كله عن طريق الشكل ، حالة الاحساس بالحياة بوجه عام بدرجة كاملة بحيث يكون المرء فى طريقه الى معرفة أى ركن معين منها - هذه المجموعة من المواهب تكاد تقول : انها تكون التجربة ، وهى توجد فى الريف وفى المدن ، وفى مستويات التعليم البالغة التفاوت . واذا كانت التجربة تتكون من الانطباعات ، فيمكن القول بأن الانطباعات هى التجربة ، تماما كما انها ( كما رأينا ) الهواء بعينه الذى نستنشق . وهكذا اذا ما قلت مؤكداً لمبتدئ « اكتب عن تجربتك ولا شئ سوى تجربتك » فسأشعر أن هذا النصح نصح محير ، اذا لم أحرص على أن أضيف مباشرة « حاول أن تكون واحداً من هؤلاء الناس الذين لا يفوتهم شئ » .

ولا أقصد بذلك بأى شكل من الأشكال أن أقلل من أهمية الدقة : أو صدق التفاصيل . ان خير طريقة يتحدث بها المرء هى أن يتبع ذوقه الخاص ، ولذا فانى أخاطر بأن أقول انه يبدو لى أن الايهام بالحقيقة ( متانة التمييز ) هو الميزة الكبرى للرواية - الميزة التى تعتمد عليها - بكل استسلام وخضوع جميع ميزاتها الأخرى ( بما فى ذلك الهدف الخلقى الواعى الذى يتحدث عنه السيد بزانت ) فان لم توجد هذه الميزة ، فلن يكون للميزات الأخرى جميعاً أى وزن ، وان وجدت هذه ، فستكون مدينة بما لها من تأثير للنجاح الذى يحقق به المؤلف الايهام بالحياة : ففي التدريب على هذا النجاح ، ودراسة هذه العملية الجميلة ، فى رأى ، بداية فن الروائى ونهايته . فهما وحيه ويأسه ، وجزاؤه ، وألمه وسروره ، فنها ، حقاً ، ينافس الحياة ، وهنا ينافس أخاه المصور فى محاولته لتصوير شكل الأشياء ، الشكل الذى ينقل معناها ، وللامساك بلون المشهد الانسانى ، وتعبيره وسطحه ، ومادته . وفى هذا الصدد ، نرى أن السيد بزانت كان

عليهما تماما عندما نصح المؤلف بتدوين مذكرات ، اذ مهما دون من مذكرات ، فلن يدون منها قط ما يزيد عن حاجته ، فالحياة كلها تدعوه ، وتصوير السطح البالغ البساطة ، وانتاج أكثر الأوهام زوالا أمر معقد جدا ولا شك أن القضية تصبح أكثر سهولة ، والقاعدة أكثر دقة اذا تمكن السيد بزانت من أن يحدد له أية مذكرات يدون . ولكنى أخشى أن هذا هو الشيء الذى لا يستطيع الروائى أبدا أن يتعلمه من أى كتاب للتعليمات : فهذا هو الشيء الذى سيقضى حياته فى تعلمه . عليه أن يدون عددا كبيرا من المذكرات حتى يستطيع أن ينتقى منها بعضها ، ثم عليه أن يستخدمها بطريقة الخاصة فحتى المرشدون والفلاسفة الذين قد يكون لديهم أكثر ما يمكن من النصح ، ستركونه وحده ، عندما تحين ساعة تطبيق المبادئ المجردة ، كما نترك المصور فى صحبة لوحة ألوانه . أما الضرورة التى تقضى بأن تكون الشخصيات واضحة المعالم ، كما يقول السيد بزانت فيشعر بها الروائى بكل كيانه ، أما كيف يجعلها كذلك فسر بينه وبين ملاكه الطيب . وسيصبح الأمر بسيطا بدرجة مضحكة ، لو أمكننا تعليم الكاتب ان استخدامه لقدر كبير من الوصف سيجعل شخصياته واضحة المعالم ، أو على العكس من ذلك سيخلصه الاستغناء عن الوصف واستخدام الحوار ، أو الاستغناء عن الحوار ، والاكتثار من الأحداث ، من متاعبه . فمن المحتمل جدا ، مثلا ، أن يكون من ذلك النوع الذى لا يجد أى معنى أو ضوء فى تلك المقابلة الحرفية الغريبة بين الوصف والحوار ، أو بين الأحداث والوصف . فكثيرا ما يتحدث الناس عن هذه الأشياء كما لو كانت أشياء متميزة بدرجة مدمرة بدلا من اندماج بعضها فى البعض الآخر فى كل لحظة ، وبدلا من كونها أجزاء متألفة من مجهود واحد عام للتعبير . لا يمكننى أن أتصور عملا انشائيا يوجد فى سلسلة من الكتل ، ولا أن أعقل ، فى أية رواية جديرة بالمناقشة

على الإطلاق ، قطعة من الوصف لا تهدف فعلا الى السرد ولا لمسة من الحقيقة من أى نوع لا تشارك فى طبيعة الحدث ، ولا حدثا يستمد أهميته من أى مصدر سوى المصدر العام والوحيد لنجاح العمل الفنى ، وهو كونه يمثل الحياة • الرواية شىء حى ، شىء واحد متصل ، مثل أى كائن حى آخر ، ويقدر ما تكون حية ، بقدر ما نجد ، فى رأى ان فى كل جزء من أجزائها شىء من كل من الأجزاء الأخرى • وأخشى أن الناقد الذى يدعى انه يتابع جغرافية الفقرات فى النسج المتناسك للعمل الكامل سيضع دون شك حدودا مصطنعة غاية الاصطناع • هناك تمييز قديم بين رواية الشخصيات ورواية الأحداث ، لابد أن يضحك له الروائي الناشئ كثيرا ، ان كان مهتما حقا بعمله • ويخيل لى أن هذا التمييز غير ذى موضوع بتاتا مثل التمييز المشهور بين الرواية والقصة الرومانسية ، ولا يمت الى الحقيقة بصلة مثله • هناك روايات رديئة وروايات جيدة ، كما أن هناك صورا رديئة وصورا جيدة ، ولكن هذا هو التمييز الوحيد الذى أجد له معنى ، ولا يمكننى أن أتصور حديثا عن رواية الشخصيات كما لا يمكننى أن أتصور حديثا عن صورة الشخصيات • فعندما يقول المرء صورة يعنى لشخصيات ، وعندما يقول رواية يعنى لأحداث ، ويمكننا استبدال التعبيرين حسبما نشاء • فما الشخصية سوى تحديد للأحداث وما الحدث سوى تمثيل للشخصية ؟ وما كل من الصورة أو الرواية ان لم تكن للشخصيات ؟ وعن أى شىء آخر نبحث فى الرواية وأى شىء آخر نجده فيها ؟ أن تقف المرأة ويدها موضوعة على المنضدة وتنظر اليك بطريقة معينة حدث بالنسبة لها ، والا فان لم يكن هذا حدث فمن الصعب أن نجده له وصفا آخر • وهو فى نفس الوقت تعبير عن الشخصية • فإذا قلت انك لا ترى ذلك ( لا ترى شخصية فى ذلك - فماذا أقول ) وهو على وجه التحديد ما يأخذ الفنان على عاتقه أن يريك اياه - الفنان الذى لديه من الأسباب الخاصة ما يجعله يظن أنه يرى ذلك

بالفعل . فعندما يقرر شاب ان ليس لديه من الايمان فى النهاية ما يكفى لجعله يدخل الكنيسة كما كان ينوى ، فهذا حدث ، بالرغم من أنك لن تسرع الى نهاية الفصل لتعرف اذا ما كان قد غير رأيه مرة أخرى . انى لا أقول : ان هذه أحداث غير عادية أو مثيرة . ولا أدعى تقييم درجة الاهتمام التى تثيرها ، لأن هذا يتوقف على مهارة المصور . فاذا قلنا : ان بعض الأحداث بطبيعتها أكثر أهمية من البعض الآخر ، فسيبدو ذلك أمرا صبيانيا ، ولست بحاجة الى اتخاذ هذا الاحتياط بعد أن اعترفت بتعاطفى مع الأحداث الكبرى عندما أشرت الى أن التصنيف الوحيد الذى أفهمه للرواية هو تصنيفها الى الرواية التى تتسم بالحياة والرواية التى لا تتسم بالحياة .

الرواية والقصة الرومانسية ، رواية الأحداث ورواية الشخصيات يبدو لى ان هذه الفواصل الخرقاء قد أقامها النقاد والقراء طلبا للراحة والتخلص مما يقعون فيه أحيانا من ورطات . أما بالنسبة للمؤلف الذى نحاول أن نعالج الفن الروائى من وجهة نظره بالطبع ، فليس لها من الحقيقة أو الأهمية الا القليل وكذلك الأمر بالنسبة الى تصنيف آخر غير واضح يبدو أن السيد بزانت يريد اقامته - هو « الرواية الانجليزية الحديثة » : هذا ان لم يكن قد وقع لبس غير مقصود بشأن وجهات النظر الخاصة بالموضوع . فليس واضحا اذا كان يقصد أن تكون الملاحظات التى يشير بها الى هذا التصنيف تعليمية أم تاريخية . من الصعب أن نفترض أن شخصا يرمى الى كتابة رواية انجليزية حديثة كما هو من الصعب أن نفرض انه يكتب رواية انجليزية قديمة . فهذا وصف لا يعالج الموضوع . فالمرء يكتب رواية ، ويرسم صورة ، للغته ، ولزمنه ، وتسميتها انجليزية حديثة لن يجعل للأسف ، العمل أكثر سهولة . كما لا يفعل ذلك ،

شسوء الحظ ، تسمية هذا العمل أو ذاك من أعمال الزملاء الفنانين قصة رومانسية - هذا ان لم يكن الغرض منه ، بالطبع ، مجرد ادخال شىء من السرور الى النفس ، كما أطلق هو ثورن مثلاً هذه التسمية على قصة « بلاينديل » : Blithedale (١) فليس لدى الفرنسيين الذين وصلوا بنظرية الرواية الى درجة ملحوظة من الكمال ، سوى اسم واحد للرواية ، ولا أرى أنهم كانوا أقصر باعاً فى هذا الفن . نتيجة لذلك • لا يمكننى أن أفكر فى التزام واحد لا يلتزم به الكاتب الرومانسى كما يلتزم به الروائى تماماً ، فمستوى التنفيذ يرتفع بدرجة متساوية لكل منهما • فنحن لا نتحدث بالطبع الا عن التنفيذ - فهذه هى النقطة الوحيدة المفتوحة للمناقشة بشأن الرواية • الا أننا كثيراً ما ننسى هذا ولا ينتج عن ذلك الا أنواع من اللبس والتضارب لا نهاية لها • علينا أن نترك للفنان موضوعه ، فكرته ، معطيته • ولا نوجه النقد الا الى ما يفعله بهما • ومن الواضح انى لا أقصد أننا ملتزمون بأن نقبل هذه الفكرة أو أن نجد لها مثيرة للاهتمام : فالطريق أمامنا سهل جداً فى حالة عدم قبولنا لها - نتركها وشأنها • فقد نعتقد ان حتى أكثر الروائيين اخلاصاً عاجز عن أن يفعل أى شىء بفكرة معينة ، وقد يبرر الواقع اعتقادنا تماماً ، ولكن الفشل سيكون فشلاً فى التنفيذ ، فمن المحقق أن الفشل الذريع متعلق بالتنفيذ • فاذا كنا نكن شيئاً من الاحترام للفنان ، فعلىنا أن نترك له حرية الاختيار ، بالرغم من أنه فى حالات معينة قد تكون هناك افتراضات لا حصر لها بان اختياره لن يكون مثمراً • يستمد الفن قدراً كبيراً من ممارسته المفيدة من ثورته على الافتراضات المسبقة : ومن أكثر التجارب التى يقوم بها الفن اثاره للاهتمام ما هو مخبأ فى قلب أشياء عادية • كتب جوستاف فلوبر

---

(١) العنوان الكامل للقصة هو : The Blithedale Romance

قصة عن اخلاص خادمة شابة لبيغاء (١) ، ولكن بالرغم من أن العمل على درجة عالية من الاتقان ، الا أننا لا يمكننا اعتباره عملاً ناجحاً تماماً . ان لنا مطلق الحرية أن نجد غير مثير للاهتمام ، ولكني أظن أنه كان من الممكن أن يكون مثيراً للاهتمام ، وأنا ، من جانبي ، فرح جداً لأن فلوير كتب هذه القصة . فقد ساهمت في تعريفنا بما يمكن عمله - أو ما لا يمكن عمله . كتب ايفان ترجينييف قصة عن عبد أصم أخرس وكلب مدلل (٢) ، والعمل مؤثر ، زاخر بالحب وأحد الروائع الصغيرة . فقد لمس ترجينييف نعمة الحياة بينما أخطأها جوستاف فلوير - فقد ثار في وجه أحد هذه الافتراضات وحقق نصراً .

ليس هناك بالطبع ما يمكن أن يحل محل الطريقة القديمة ، وهي حبنا للعمل الفني أو عدم حبنا له : لن يلغى النقد المتطور الى أقصى حدود التطور هذا الاختبار البدائي النهائي . وأذكر ذلك لثلاثتهم بالتنويه بأن فكرة الرواية أو الصورة أو موضوعها غير مهم . فاني أعده مهما غاية الأهمية ، وإذا سمح لي بأن أردد دعاء ، فسيكون ألا يختار الفنانون من المواضيع الا أكثرها ثراء . ان بعض هذه المواضيع أكثر نفعا من البعض الآخر كما أسرع الى الاعتراف بذلك من قبل ، أما اليوم الذي لا يعاني فيه هؤلاء الأشخاص الذين يرمون الى تناول هذه الأفكار ، من الارتباك والخطأ ، فهو اليوم الذي يصبح العالم فيه عالماً بديع التنسيق حقاً . ولكني أخشى ان هذه الحالة المواتية لن تتحقق الا في اليوم الذي يظهر فيه

---

(١) قصة «قلب بسيط» : « Un Coeur Simple » إحدى قصص ثلاث

نشرت تحت عنوان *Trois Contes* ( ١٨٧٧ ) ، وتعد من خير أعماله من الناحية الفنية .

(٢) « مومو » : «Mumu»

النقاد من الخطأ • وحتى ذلك الحين فاني أعاود القول : بأننا لانحكم  
على الفنان حكما عادلا الا اذا قلنا له :

نعم ، انى أمنحك نقطة بدايتك ، لأنى ان لم أفعل  
ذلك ، فسأبدو وكأننى أملى عليك ارادتى ، وحاشا أن آخذ  
على عاتقى هذه المسئولية • اذا ادعيت انى أقول لك ما يجب  
ألا تختاره ، فانك ستتطلب الى أن أقول لك ما يجب أن  
تختاره ، وفى هذه الحالة سأقع فى الفخ • وبالإضافة الى  
ذلك ، فأننى لن أستطيع أن أبدأ فى قياسك قبل أن أتسلم  
مادتك، فلدى المقياس ، ودرجة الصوت ، ولكن ليس لى الحق  
فى أن أعبت بمزمارك ثم أنقد موسيقاك • قد لا تعجبني  
فكرتك مطلقا بالطبع ، قد أظنها تافهة ، أو قديمة أو غير  
نظيفة ، وفى هذه الحالة سأغسل يدي من أمرك كلية • وقد  
أقنع نفسى بالاعتقاد بأنه لم يكن بوسعك أن تنجح فى إثارة  
اهتمامى ، ولكنى لن أحاول ، بالطبع ، أن أوضح ذلك ، ولن  
تكثر أنت بى تماما كما لا أكثر أنا بك • ولست بحاجة  
الى أن أذكرك بأن هناك أنواعا كثيرة من الذوق : فمن أدرى  
بذلك منى ؟ فلاسباب وجيهة ، لا يحب بعض الناس القراءة  
عن نجارين ، ولأسباب أكثر وجاهة ، لا يحب البعض الآخر  
القراءة عن المومسات • ويعترض الكثيرون على الأمريكين ،  
ويرفض آخرون ( وأعتقد أنهم غالبا ما يكونون من رؤساء  
التحرير والناشرين ) النظر الى الايطاليين • لا يحب بعض  
القراء المواضيع الهادئة ، ولا يحب البعض الآخر المواضيع  
المليئة بالحركة • يستمتع البعض بالايهام الكامل ، ويستمتع  
البعض الآخر بادراكهم لما يخضعون له من خداع ، وهم  
يختارون الروايات التى يقرءونها تبعا لذلك • فاذا لم تعجبهم  
فكرتك ، فلن تعجبهم بالأحرى ، معالجتك لها •

وهكذا يرجع الأمر سريعا كما قلت : الى الحب : بالرغم من م . زولا الذى يحتاج بقوة أقل من القوة التى يصور بها ، والذى لا يقبل هذا الحكم المطلق للذوق ، ظنا منه أن هناك أشياء معينة يجب أن يحبها الناس ، وإن من الممكن جعلهم يحبونها . أما أنا ففى حيرة ، لا أستطيع أن أتصور أى شيء ( على كل حال فى أمر الرواية هذا ) يجب على الناس أن يحبوه أو لا يحبوه . فمن المؤكد أن الاختيار كفىل بالعناية بذاته ، فوراؤه دائما باعث له . وذلك الباعث ليس الا التجربة . فكما يحس الناس بالحياة ، يحسون بالفن الذى يرتبط بها أوثق رباط . وهذا الارتباط الوثيق للعلاقة بين الحياة والفن هو ما يجب ألا ننساه أبدا عند الكلام عن عمل الرواية . يتحدث الكثيرون عنها كشكل مصطنع ، وليد الصنعة ، ثمرة للمهارة ، كل همها تغيير ما يحيط بنا من أشياء ، وتنسيقها ، ثم تحويلها الى قوالب تقليدية . هذا ، على كل حال ، رأى فى الموضوع لا يحملنا الا مسافة قصيرة جدا ، يقضى على الفن بأن يكرر الى الأبد عددا صغيرا من القوالب الكلامية المألوفة ، ويقضى على تطوره ، ويؤدى بنا مباشرة الى حائط مسدود . أما محاولة الامساك بنغمة الحياة وحيلها ، بايقاعها غير المنتظم الغريب ، فتلك هى المحاولة التى تحتفظ قوتها المضنية بالرواية على قدميها . فبالقدر الذى يقدم لنا الروائي الحياة دون أن يعيد تنسيقها ، بقدر ما نشعر اننا نلمس الحقيقة ، وبقدر ما نراها وقد أعاد تنسيقها ، بقدر ما نشعر انه يطلب الينا أن نقنع ببديل للحياة ، بحل وسط ، موروث . فمن المألوف أن نسمع ملاحظة ينطق بها بثقة هائلة بشأن هذا الأمر الخاص باعادة التنسيق ، الذى كثيرا مايتحدث

عنه الناس كما لو كان القول الفضل عن الفن . يبدو لى ان السيد  
يزانت يعرض نفسه لخطر الوقوع فى هذا الخطأ الجسيم ، عندما  
يجانب الحرص فى حديثه عن « الاختيار » . فالفن فى جوهره  
اختيار ، ولكنه اختيار همه الأول أن يكون نمطيا ، شاملا : أما  
بالنسبة للكثيرين فيعنى الفن زجاج للنوافذ وردى اللون ، ويعنى  
الاختيار انتقاء باقة من الورود نلسيدة « جرندى » (١) سيقولون  
لك بذلاقة لسان ان الاعتبارات الفنية لا شأن لها بالقبيح والكثير ،  
وسيثثرون بالآراء المألوفة الضحلة عن ميدان الفن وحدود الفن  
الى أن يثيرون لتتساءل بدورك عن ميدان الجهل وحدوده . يبدو لى  
من المستحيل أن يقوم أى شخص بمحاولة فنية جادة دون أن يحس  
بأنه يستمتع بقدر أكبر من الحرية - بنوع من الرؤيا . ويرى المرء  
فى تلك الحالة بواسطة شعاع سماوى - ان ميدان الفن هو الحياة  
كلها - والمشاعر كلها ، والملاحظة كلها ، والرؤيا كلها . انه التجربة  
كلها ، كما ينوه بذلك السيد يزانت بحق . وفى هذا الرد الكافى  
لأولئك الذين يقولون : ان الفن يجب ألا يمس نواحي الحياة  
الحزينة ، للذين يرشقون فى صدره الالهى غير الواعى باللافتات  
المانعة ، الناهية ، مثل تلك اللافتات التى نراها فى الحدائق  
العامة « ممنوع السير على الحشائش » ، « ممنوع لمس الأزهار »  
« غير مصرح بدخول الكلاب أو البقاء بعد الغروب » ، « الرجا التزام  
اليمين » . ان الشاب المبتدىء المتطلع ، فى مجال الرواية ، والذى  
تواصل تصوره لن يفعل شيئا دون ذوق ، فاذا فعل ذلك ، فلن  
يستفيد كثيرا من حرите ، أما ذوقه فأولى ميزاته هى انه سيكشف  
له أن هذه العصى أو التذاكر الصغيرة مضحكة حقا . ويجب أن  
أضيف إنه اذا كان لنا نصيب من الذوق ، فسيكون لنا بالطبع

---

(١) مسز جرندى : Mrs. Grundy شخصية خيالية تمثل

للتقاليد البالية التى تحكم سلوك الافراد فى المجتمع .

فصيب من المهارة • وإشارتي التي لا تنم عن الاحترام ، التي أشرت بها منذ قليل الى هذه الصفة لم يكن المقصود بها أن تتضمن أنها عديمة الفائدة في الرواية ولكنها لا تعدو أن تكون عاملا ثانويا مساعدا ، أما العامل الأول فهو القدرة على استقبال الانطباعات المباشرة •

ويبدى السيد بزانت بضعة ملاحظات عن موضوع «الحكاية» لن أحاول نقدها ، بالرغم مما يبدو لي من انها مبهمة بشكل لا مثيل له ، لأنى لا أظن أنى أستطيع فهمها • لا أستطيع أن أرى المقصود من الحديث كما لو كان هناك جزء من الرواية يعد «حكاية» وجزء آخر لا يعد كذلك ، لأسباب غير مفهومة - إلا اذا كان هذا التمييز يعمل بالفعل بطريقة يصعب أن نفترض أن أى امرء سيحاول أن ينقل عن طريقها أى شئ • « فالحكاية » أو « القصة » اذا كانت تمثل شيئا ، فانما تمثل موضوع الرواية ، فكرتها ، معطيتها : ولا توجد مدرسة قط - فالسيد بزانت يتحدث عن مدرسة - تدعو الى ان تكون الرواية كلها معالجة لا موضوعا • لابد ان يكون هناك دون شك شئ يعالج ، وكل مدرسة تعى ذلك تمام الوعى • وهذه النظرة التى ينظر بها الى القصة كفكرة الرواية ، وبدايتها ، هى النظرة الوحيدة التى يمكننا فى رأى أن نتحدث بها عنها كشيء يختلف عن كيانها العضوى ، وما دام بقدر نجاح العمل بقدر ما تنتشر به الفكرة وتتخلله ، وتشكله وتبعث به الحياة ، بحيث تسهم كل كلمة وكل نقطة وكل فصلة اسهاما مباشرا فى التعبير ، فبذلك القدر نفقد احساسنا بأن القصة نصلي يمكن أن يستل بشكل ما من غمده • ان القصة والرواية ، الفكرة والشكل هما الابرة والحيط ، ولم يصل الى سمعى قط ان نقابة للخياطين قد أوصت باستعمال الحيط بدون الابرة ، أو الابرة بدون الحيط • وليس السيد بزانت هو الناقد الوحيد الذى نلاحظ انه يتحدث

كما لو كانت هناك أشياء معينة في الحياة تكون قصصا وأشياء أخرى معينة لا تكون ذلك . فأنى أجده نفس المضمون الغريب في مقال مسجل في مجلة «بل مل جازيت» *Pall Mall Gazette* خصص كلية لمحاضرة السيد بزانت . يقول الكاتب الرشيق الذى يبدو وكأنه يصدد معارضة رأى مخالف آخر ان القصة هي الشيء المهم . وهل هناك شك فى أنى أظنها الشيء المهم ، كما يوافقنى كل مصور من كل قلبه ، كلما اقترب موعد تسليم صورته ، وهو لا يزال يبحث عن موضوع - وكل فنان متأخر لم يستقر رأيه بعد على فكرة معينة . هناك مواضيع تتحدث اليها ومواضيع لا تتحدث اليها ، ولكن لن يستطيع أى رجل ماهر أن يضطلع بمهمة وضع قاعدة - فهرس مانع جامع - نميز بمقتضاه بين القصة وغير القصة . فمن المستحيل بالنسبة لى شخصيا على الأقل ، أن أتصور قاعدة من هذا النوع ، لا تقوم على التعسف . يعقد ناقد « البل مل » مقابلة بين « مارجو لا بالافريه » (١) الرواية المفرحة ، ( على ما يبدو ) وبين قصة معينة تبدو فيها حورية من بوسطن وكأنها رفضت دوقا انجليزيا لأسباب نفسية ، لست أعرف القصة الرومانسية المشار اليها ، ولا أكاد أغفر لناقد « البل مل » عدم ذكره لاسم المؤلف (٢) ، لكن يبدو لى أن العنوان يشير الى سيدة أصيبت بجرح فى مغامرة بطولية - ولا يكاد يهدأ لى بال لأنى لا أعرف ذلك الحادث ، ولكنى فى دهشة من أمرى ، لا أستطيع أن أرى لماذا تعد هذه قصة بينما لا يعد رفض الدوق أو قبوله قصة ، ولماذا لا يعد السبب نفسيا كان أم غير نفسى ، موضوعا بينما تعد آثار جرح موضوعا للقصة . فكل هذه جزئيات من الحياة الزاخرة المزدهمة التى تعالجها الرواية ،

(١) «مارجو لا بالافريه» : *Margot La Balafre* ( ١٨٥٠ ) قصة

طويلة لالفريد دى موسيه .

(٢) من الواضح ان المؤلف هو هنرى جيمس نفسه ، وان القصة المشار

اليها هي « حدث عالمي » : *An International Episode* ( ١٨٧٦ ) .

ومن المؤكد أن أية قاعدة جامدة تدعى أنها تجعل من المباح للرواية أن تعالج موضوعا دون الآخر، لن تقف ولو لحظة واحدة على قدميها . فان الصورة بعينها هي التي تقف أو تسقط تبعا لأنها تبدو لنا وكأنها تتسم بالحقيقة أو تنقصها الحقيقة . والسيد بزانت لا يلقي ، في رأيي ، أى ضوء على الموضوع بقوله : ان الرواية يجب أن تتكون من المغامرات والا فانها ستتحمل عقوبة عدم كونها قصة . لماذا تكون قصة مغامرات وليست قصة مناظر خضراء ؟ انه يذكر قائمة من الأشياء المستحيلة ويضع بينها الرواية الحالية من المغامرات . لماذا الحالية من المغامرات ، أكثر من الحالية من الزواج ، أو الولادة ، أو الكوليرا ، أو العلاج بالماء أو الجانسينزم . يبدو لي ان هذا يعود بالرواية الى الوراء ، الى الدور الصغير التافه ، الى كونها شيئا مصطنعا يعتمد على المهارة - ويسلبها مما تتصف به من اتساع وحرية كصورة مطابقة ضخمة رقيقة للحياة . ثم ما هي المغامرة ، اذا ما تساءلنا ؟ وما هي العلامات التي يتعرف بها عليها التلميذ المنصت ؟ انها مغامرة ومغامرة ضخمة بالنسبة لي - أن أكتب هذا المقال القصير ، أما بالنسبة لحورية من بوسطن فرفضها لدوق إنجليزى مغامرة لا تقل اثارة ، فى رأيي ، الا عن مغامرة دوق إنجليزى ترفضه حورية من بوسطن . فأنا أرى مسرحيات داخل مسرحيات فى ذلك ، كما أرى وجهات نظر لا حصر لها ولا عد . ويخيل الى ان السبب النفسى يصلح للتصوير بشكل محبب جدا للنفس ومحاولة الامساك بلونه فكرة قد توحى للمرء بأعمال بالغة الضخامة : وبالاختصار لا أجد الا أشياء قليلة تثيرنى أكثر من السبب النفسى ، ولكنى أقول مع ذلك : ان الرواية تبدو لي أكثر الأشكال الفنية فخامة وبهاء . لقد كنت أقرأ لتوى ، فى نفس الوقت ، قصة « جزيرة الكنز » : *Treasure Island* الممتعة للكاتب روبرت لويس ستيفنسون ، ثم بطريقة أقل تنابعا ، آخر قصص م . ادموند دى جونكور ، المسماة « عزيزتى » : *Chérie*

يعالج أحد هذين العاملين جرائم وأسرار وجزرا ذات شهرة مخيفة ،  
وحوادث هرب فى اللحظة الأخيرة ، ومصادفات كالمعجزات ، وعملات  
ذهبية مدفونة • ويعالج الآخر فتاة فرنسية صغيرة كانت تسكن  
بيتا فخما فى باريس ، وماتت جريحة القلب ، لأنها لم تجد من  
يتزوجها • أما « جزيرة الكنز » فأصفها بأنها ممتعة لأنها ، كما  
يبدو لى ، قد نجحت بشكل رائع فيما تحاول فعله ، ولكنى لا أجرؤ  
على منح أية صفة « لعزىزتى » التى يبدو لى بوضوح أنها فشلت  
فشلا ذريعا فيما تحاول فعله - أى فى تتبع نمو الوعي الخلقى  
لطفلة • ولكن يبدو لى أيضا أن كلا من هذين العاملين رواية بنفس  
القدر ، ولكل قصة بنفس القدر • فالوعي الخلقى لطفلة جزء من  
الحياة تماما كجزر البحر الاسباني كما يبدو لى أن النوع الأول من  
الجغرافيا به تلك المفاجآت التى يتحدث عنها السيد بزانت كالنوع  
الآخر تماما • أما رأى الشخصى ( بما أن الأمر يرجع فى النهاية ،  
كما يبدو لى ، الى التفضيل الفردى ، فهو ان لصورة تجربة طفل  
ميزة هى أننى أستطيع فى خطوات متتابعة أن أقول نعم أو لا  
عما يضعه الفنان أمامى ، حسب ما يقتضى الحال ( وهذا ترف لا حدود  
له ، ويقرب من « السرور الحسى » الذى يتحدث عنه ناقد السيد  
بزانت فى « البلى مل » ) فقد كنت طفلا فى الواقع ، ولكنى رحت  
أبحث عن كنز مدفون فى الخيال فقط ، وبمحض الصدفة كنت أقول  
لا معظم الوقت وأنا مع م • دى جونكور • أما مع جورج اليوت ،  
عندما صورت تلك المنطقة بذكاء يختلف تمام الاختلاف ، فكنت  
دائما أقول نعم •

ان أكثر أجزاء محاضرة السيد بزانت اثاره للاهتمام هى لسوء  
الحظ أقصرها ، وهى اشارته العابرة الى « الهدف الخلقى الواعى »  
للرواية • وهنا مرة أخرى ليس من الواضح تماما اذا كان يسجل  
حقيقة أم يضع مبدأ ، وانها لحسارة كبيرة أنه فى الحالة الأخيرة لم

يطور فكرته . فهذا جانب عظيم الأهمية من الموضوع وكلمات السيد بزانت القليلة تشير الى اعتبارات بعيدة المدى ، لا يمكن فضها بسهولة : وما من شك في ان من ليس على استعداد للذهاب الى أقصى حد تحمله اليه هذه الاعتبارات ، سيكون قد عالج الفن الروائي معالجة سطحية فقط . ولهذا السبب بالذات قد حرصت على تنبيه القارئ في بداية هذه الملاحظات ، الى أن تأملاتي في هذا الموضوع الكبير لا تدعى انها قد عاجلت الموضوع من جميع جوانبه . فكما فعل السيد بزانت ، قد تركت موضوع الخلق في الرواية الى النهاية ، وفي النهاية أجد أنني قد استنفذت المساحة المخصصة لي . ان الموضوع محاط بالصعوبات ، كما يشهد بذلك أول ما يقابلنا على العتبة ، في شكل سؤال محدد - والابهام في مثل هذه المناقشة، أمر مهم - هو ما معنى الخلق أو الهدف الخلقى الواعى بالنسبة لك ؟ ألا تحدد معنى الكلمات التى تستخدمها : وتشرح كيف تستطيع الرواية ( علما بأن الرواية صورة ) أن تكون اما خلقية أو غير خلقية ؟ انك تريد رسم صورة خلقية أو نحت تمثال خلقى : ألا نخبرنا كيف تفعل ذلك ؟ اننا نناقش الفن الروائى ، ومسائل الفن ( فى أوسع معانيها ) مسائل تنفيذ ، ومسائل الخلق مسائل تختلف تمام الاختلاف ، أفلا ترينا كيف تخلط بينهما بكل هذه السهولة ؟ هذه الأشياء واضحة للسيد بزانت بدرجة جعلته يستنتج منها قانونا يجده مجسما فى الرواية الانجليزية ، ويرى فى ذلك شيئا يدعو حقا الى الاعجاب ، وأمرأ جديرا بالتهنئة ؛ ومما يستوجب التهنئة حقا أن تصبح مثل هذه المسائل الشائكة ناعمة كالحرير . وأستطيع أن أضيف أنه فيما يختص بأن السيد بزانت قد أدرك أن الرواية الانجليزية تعالج فى الحقيقة هذه المسائل أكثر من غيرها فسيبدو لكثيرين انه قام باكتشاف عديم الجدوى . اذ سيكون قد استوقف نظرهم بشدة على العكس ما يبيده الروائى الانجليزى العادى من حياء بشأن المسائل الخلقية ، وكرهه أو كرهها لمواجهة

الصعاب التي تكثر على كل جانب من جوانب معالجة الحقيقة . فهو يميل الى الحياء الشديد ( بينما الصورة التي يرسمها السيد بزانت صورة جريئة ) بل وأهم ما يميز عمله ، في أكثر الأحوال ، هو السكوت والحرص فيما يختص بمواضيع معينة ، ففي الرواية الانجليزية ( وأعني بها بالطبع الرواية الأمريكية أيضا ) ، أكثر من أية رواية أخرى ، يوجد فرق تقليدي بين ذاك الذي يعرفه الناس ، وذاك الذي يتفقون على الاعتراف بأنهم يعرفونه ، ذاك الذي يرونه وذاك الذي يتحدثون عنه ، ذاك الذي يشعرون بأنه جزء من الحياة وذاك الذي يسمحون به في الأدب . وقصارى القول : أن هناك فرقا كبيرا بين ما يتعرضون له من مواضيع في أحاديثهم وما يتعرضون له في الكتب . ان جوهر النشاط الخلقى هو أن نلقى نظرة شاملة على الميدان كله ، ومن واجبي أن أعكس الملاحظة التي يبديها السيد بزانت ولا أقول ان للرواية الانجليزية هدف بل أقول انها تعاني من التخوف والحياء . أما الى أى درجة يكون الهدف في العمل الفني مصدرا للفساد فهذا ما لن أحاول أن أسأل عنه ، أما الهدف الذي يبدو لي أقل الأهداف خطرا فهو الهدف الذي يرمى الى جعل العمل الفني عملا متكاملا . أما فيما يختص بالرواية عندنا فيمكنني أن أقول في نهاية الأمر أننا بالشكل الذي نجدها به في انجلترا اليوم ، فيبدو بوضوح انها تخاطب صغار السن الى حد بعيد ، وان هذا في حد ذاته يتضمن افتراضا بأنها ستكون على شيء من الحياء . فمن المتفق عليه بشكل عام أن هناك أشياء لا تنساقش بل لا تذكر أمام الصغار . ولا غبار على ذلك - ولكن عدم وجود المناقشة ليس علامة على العاطفة الخلقية . يبدو لي بوضوح اذن ان هدف الرواية الانجليزية - وهو شيء يدعو حقا الى الاعجاب ، وأمر جدير جدا بالتهنئة ، هدف سلبي بعض الشيء .

هناك نقطة واحدة تتقارب عندها الحاسة الخلقية والحاسة الفنية ، وذلك فى ضوء الحقيقة الواضحة جدا وهى أن أعمق خواص العمل الفنى هى دائما صفة ذهن صاحبه . فبقدر ما يكون ذكاؤه رائعا بقدر ما تكون الرواية ، أو الصورة أو التمثال على جانب من الجمال والحقيقة . ويكفى الرواية هدفا ، فى رأى - أن تتكون من هذين العنصرين . فلن تخرج رواية جيدة أبدا من ذهن سطحي . ويبدو لى أن هذا المبدأ سيشمل ، بالنسبة للفنان الروائى كل ما يحتاج اليه من مجال خلقى . فاذا استوعبه الشاب المبتدئ ، فسيضىء له الكثير من أسرار « الهدف » . من الممكن أن نقول له أشياء كثيرة ، ولكنى وصلت الى نهاية هذا المقال ، ولا يسعنى الا أن أشير اليها اشارة سريعة . يلفت ناقد « البل مل » الذى نقلت بعض ما قال من قبل ، النظر الى خطر التعميم عند التحدث عن الفن الروائى . ويخيل الى أن الخطر الذى يشير اليه ، هو بالأحرى خطر التخصيص ، اذ أن هناك بضعة ملاحظات شاملة ، الى جانب تلك التى تشملها محاضرة السيد بزانت الفنية بالاقتراحات من الممكن أن يوجهها الى الطالب ، دون أن يخشى أبعاده عن الطريق السوى . يجب أن أذكره أولا بعظمة الشكل الفنى المتاح له ، والذى يقدم له هذا العدد القليل من القيود ، وهذا العدد الكبير من الفرص . فاذا ما قورنت به الفنون الأخرى فستبدو محدودة مثقلة ، لأن الشروط التى تقيدها ممارستها قيود صارمة محددة . أما الشرط الوحيد الذى يخطر لى بشأن تكوين الرواية فهو - كما قلت من قبل - أن تكون صادقة . ان هذه الحرية ميزة جلييلة ، والدرس الأول الذى يجب أن يتعلمه الروائى الشاب هو أن يكون أهلا لها .

استمتع بها كما تستحق - ( هذا ما أقوله له ) ، امتلكها ، واستكشفها الى أقصى حد ، انشرها ، وافرح بها . ان الحياة كلها

ملك لك ، فلا تنصت الى أولئك الذين يريدون حصرك فى أركان  
منها ، ويقولون لك ان الفن لا يقطن الا هنا أو هناك ، ولا الى أولئك  
الذين يريدون اقناعك بأن هذا الرسول السماوى يطير بأجنحة الى  
خارج الحياة تماما ، ويستنشق هواء فائق النقاء ، ويدير رأسه  
بعيدا عن حقائق الأشياء • فليس هناك انطباع للحياة ، ولا طريقة  
لرؤيتها والاحساس بها لا تجد لها مكانا فى مخطط الروائى ،  
فما عليك الا أن تذكر ان مواهب مختلفة اختلاف مواهب اسكندر  
دوماس وجين أوستن وتشارلز ديكنز وجوستاف فلوبير قد عملت  
فى هذا الميدان وأحرزت المجد سواء بسواء • لا تغرق فى التفكير  
فى التفاؤل والتشاؤم ، حاول أن تمسك بلون الحياة ذاتها • نرى  
فى فرنسا اليوم مجهودا جبارا ( مجهود اميل زولا ، الذى لا يستطيع  
أى مستكشف لقدرة الرواية أن يشير الى عمله الجاد المتين دون  
احترام ) ، نرى مجهودا رائعا ، تفسده روح التشاؤم التى لاتستند  
الى سند قوى • ان أميل زولا فخم ، لكنه يبدو للقارئ الانجليزى  
جاهلا ، يبدو وكأنه يعمل فى الظلام ، فاذا ما توفر له من النور  
يقدر ما توفر له من النشاط ، لكنت لنتأجه قيمة عظمى • اما  
النتاج الشاذ الذى ينتجه التفاؤل الضحل ، فالأرض ( وخاصة أرض  
الرواية الانجليزية ) مكسوة بأجزائه الهشة كالزجاج المكسور •  
فاذا لم يكن بد من الوصول الى نتائج ، فاجعلها نتائج لها طعم المعرفة  
الواسعة • أذكر أن واجبك الأول هو أن تكون كاملا بقدر الامكان  
— وأن تصنع عملا متقنا تمام الاتقان — كن كريما ، واسع وراء  
الجائزة •

## مستقبل الرواية (\*)

ان البدايات ، كما نعلم ، أشياء صغيرة عادة ، أما استمرارها فليس دائما شيئا كبيرا بدرجة تلفت النظر ، الا أن المكان الذي تشغله القصة النثرية الطويلة في العالم في عصرنا ، وبين أحداث الأدب قد أصبح أكثر ما يثير الدهشة من بين الأمثلة التي يمكن ذكرها للنمو السريع المسرف ، نظرا للتطور الذي فاق كل حد كانت تنبئ به بداياتها المبكرة . فهي شكل أصاب حظا لم يكن يتنبأ له به أحد وهو في مهده . فقد كان من الأيسر أن يتعرف المرء على بذرة الملحمة الشاملة في الأغنية البدائية الأولى عن أن يتعرف على بذرة الرواية كما نعرفها اليوم في الأقصوصة الأولى التي كانت تحكى للترفيه . فقد وصلت الرواية ، بالفعل ، متأخرة الى الاحساس بالذات ، ولكنها حاولت بكل ما أوتيت من قوة ، منذ ذلك الوقت ، أن تعوض ما فاتتها من فرص . وها هو ذا الفيضان يرتفع ويرتفع - حتى غدا يبدو مرارا وكأنه يهدد عالم الأدب كله بالغرق . فهي تلعب فيما يمكن أن يسمى بالوعى السلبي لكثير من الأشخاص ، دورا يتمشى بشكل مباشر مع الزيادة السريعة في الجمهور الذي يستطيع أن يحصل على الكتاب بشكل أو بآخر . فالكتاب في العالم الانجلو سكسوني موجود في كل مكان تقريبا ، ولكننا نراه ينفذ في شكل القصة النثرية الطويلة الى الصفوف بأسهل ما يمكن والى أبعد حد ممكن . ويبدو بالفعل أن مجرد الحجم والكتلة مما يساعده على هذا النفاذ . فهناك جمهور ضخم ، اذا كانت كلمة جمهور هي الاسم الذي يطلق عليه ، جمهور غير قادر على الافصاح ، ولكنه مستوعب الى أعماق الحدود ، ولا يعنى

---

\* ظهر هذا المقال : اولا كمقدمة للجزء الثامن والعشرين من « المنتخب العالمى » *Universal Anthology* (١٨٩٩) ثم أعيد طبعه في « دار الرواية » *The House of Fiction* (١٩٥٧) ثم في « آراء في فن الرواية » *Views on the Art of the Novel* ( القاهرة ١٩٦٥ )

المجلد المطبوع ، بالنسبة له ، فى الساعة التى يخلد فيها الى الراحة ، أى مدلول آخر . هذا الجمهور - الجمهور الذى يكتب ، ويستعير ويعير ، والذى يلتقط الكتاب بطريقة أو بأخرى ، بل قد يقوم بشرائه فى بعض الاحيان - ينمو وينمو كل عام ، وليس أكثر وضوحا من أن العدد الأكبر من بين القراء الذين يجتذبهم الكتاب ، هم أولئك الذين تجتذبهم « القصة » .

ولقد زاد هذا العدد ، فى وقتنا هذا ، عن طريق ثلاثة مصادر بوجه خاص . أولها قد لا يكون ، فى الحقيقة ، سوى اسما شاملا للمصدرين الآخرين . فقد كان لانتشار مبادئ المعرفة ، وزيادة المدارس العامة أثر أكبر وأكبر فى خلق قراء من النساء وصغار السن جدا . فليس هناك ما يلفت النظر أو ما يستحق الذكر فى أى مسح عام لهذا الحقل أكثر من أن الجزء الأكبر من هذا الحشد الضخم الذى يستند اليه القصاص والناشر ، قصاص القصص وناشرها ، قوامه الاولاد والبنات ، والبنات بوجه خاص ، اذا استخدمنا اللفظ للدلالة على المراحل المتأخرة من حياة النساء اللائى لا حصر لهن ، واللائى ، فى ظل الظروف الحديثة ، لا يتزوج عدد متزايد منهن ، بل ولا يرغب فى ذلك الى حد كبير . ولا نبالغ اذا قلنا عن الكثيرات منهن انهن يعشن بالفعل الى حد بعيد بمساعدة الرواية - على أن تقصر الامر ، فى الوقت الحالى ، على مجرد استهلاكهن لها . ان أدب الاطفال ، كما يمكن أن يسمى لتسهيل الامر ، صناعة تشغل وحدها جزءا لا يستهان به من الميدان . اذ يحقق الكثيرون ثروات كبيرة ، ان لم يحققوا شهرة عظيمة ، كما نعلم ، عن طريق الكتابة لاولاد المدارس ، أما الفترة التى يستهلكون اثناءها هذا المركب المعد لهم بحذق فيبدو - بما انهم يبدأون فى سن أكثر تبكيرا ويستمررون الى وقت أكثر تأخرا - انها تضيف الى ذاتها عند كلا الطرفين . وهذا مما يساعد فى تفسير حقيقة ان المكتبات العامة ، والخاصة منها بوجه خاص ، والتى تقام كمشاريع تجارية ، تقدم للتداول من مجلدات القصص ، عددا أكبر من مجموع جميع الاشياء الأخرى التى يمكن صنع مجلدات منها . ان الاحصائيات المنشورة عجيبة ، ومن النوع

الذى يثير كثيرا من انواع الفسلق . ان الذوق الذى كان يطلق عليه الذوق « السليم » لا شأن له بالموضوع : فنحن كما يبدو بوضوح فى حضرة ملايين ممن ليس الذوق بالنسبة لهم سوى غريزة غامضة ، مرتبكة ، مباشرة . ففى ضوء ما نراه فى أكشاك الكتب فى محطات السكك الحديدية ، وفى واجهات محلات معظم بائعى الكتب ، وخاصة فى الاقاليم ، وفى الاعلانات فى الصحف الاسبوعية وفى غيرها من الاماكن الكثيرة الأخرى ، بالاضافة الى ذلك ، تنتصر هذه الشهادة التى تدل على ما تحظى به القصة من تفضيل لدى الجميع ، والتى تترك من طيبة قلبها ، ركنا على الاكثر لحفنة من المقالات عن الألعاب الرياضية ، أو الرياضة ، أو خليط من كتب اللاهوت القديمة والجديدة .

ولكن القضية واضحة ، على أية حال ، الى حد يجعل الامثلة تزيد بسهولة عن الحاجة ، وليس هناك ما يدعو لاستخدام القوة لفتح أبواب مفتوحة على مصراعيها . أما ما يبقى أمامنا فهو هذا الامر أو السر الغريب الشيق - هذا الشذوذ عن القاعدة الذى يضيف زحمة على الظرف كله بسبب غرابته ، وهو ان الرجال والنساء والأطفال لديهم كل هذا المقدار من الانتباه الفائض الذى يمنحونه لهذه الاعمال المرتجلة ، التى غالبا ما تكون تعسفية جدا وكثيرا ما تكون غير محكمة الصنع الى أقصى حد . ولأول وهلة تتركنا هذه الحقيقة مشدوهين ، فهذا الحظ العظيم اذن ، اذ يبدو انه حظ بالفعل ، قد احتجز لهذا النوع من التاريخ الذى لا يعتمد على أدلة أو ضمانات ، تاريخ رخيص يكتب فى الهواء ، سجل لشيء لم يحدث فى أية حالة بعينها ، وصف يعتمد فى أحسن الاحوال ، على « وثائق » لا يمكننا مضاهاته بها بالفعل . وهذا هو الجانب الوحيد فى مسألة الرواية ، الذى يمكن أن نتحداها بشأنه ، وبدرجة كانت كفيفة أن لم تصبح المغامرة العامة بشكل ما موضع اعجاب العالم ، بأن تصبح بكل سهولة موضع سخيرية . والواقع انها ، فى رأى ، لم تجد لها قط فلسفة تقابل بها هذا التحدى ، ولم تجد لها شعارا تنقشه على الدرع الذى تحمله ، ولا حجة تدافع بها عن مركزها أفضل من هذه الضربة الصريحة « مباشرة بقولها » انى لست عديمة الفائدة لدرجة تثير الضحك ،

لماذا ؟ لأننى أستطيع أن أفعل ذلك . هذا كل ما فى الامر ؟! وتلقى لنا بين الحين والحين باحدى الروائع العملية الخالصة . وبالرغم من ذلك فهناك أقلية مدهشة من الاشخاص الأذكياء الذين لا يهتمون حتى بتلك الروائع ، ولا يجدون فيها ما يثير الاهتمام ، ويرون ان هذا الشكل ذاته ، فى أحسن صورة وأردأها على حد سواء ، كان أبدا زهوا وبطلانا . أضف الى ذلك أن هذه الطبقة من الناس آخذة فى الازدياد بشكل واضح عن طريق انضمام جماعة مختلفة تمام الاختلاف ، هى تلك الجماعة التى خضعت لسلطان الرواية فى بادئ الأمر ، ولكنها عادت فاعرضت عنها ، الجماعة التى خدعتها الرواية ثم عادت فأصابتها بالملل ، أولئك الذين أخفقت الحركة كلها بالنسبة لهم بكل تأكيد ، فى تحقيق امكانياتها . هناك أناس أخبروا الرواية ، ولكنهم وجدوا أنفسهم غارقين تماما فى ثرائها ، كما أصبحوا يجدونها حتى فى بعض مظاهرها المقبولة شيئا مروعاً يستخدمون كل ما أوتوا من دهاء ونفاق لتجنبه . ويشهد غير المهتمين بها والمتحولون عن حبها ، على أية حال ، بنفس القدر تقريبا الذى يشهد به أولئك الذين يقرءون كل شيء ، بسيادة هذا الشكل الغامض العظيم ، الذى يتوقف الاستمتاع به ، كما هو واضح ، على حاجة عقلية . وليس بوسع الروائي الا أن يعتمد على ذلك، على ادراكه بأن حاجة الانسان الدائمة لما يستطيع أن يقدمه له هى ببساطة شهية الانسان العامة للصورة . والرواية أكثر الصور جميعا شمولاً وأكثرها مرونة . يمكنها أن تمتد الى أى مكان - ويمكنها أن تستوعب كل شيء على الاطلاق . كل ما تحتاج اليه هو موضوع ومصور . أما بالنسبة للموضوع ، فأمامها الوعي الانسانى بكل روعته . واذا دفع بنا انسان خطوة الى الوراء وسألنا لماذا يطلب المرء الصورة ، بينما الشئ المصور ذاته فى متناول اليد ، فى معظم الاحوال ، بكل يسر فيبدو أن الاجابة على هذا السؤال ستكون ان الانسان يجمع بين رغبته الطبيعية فى اكتساب قدر أكبر من التجربة ، وبين دهاء لا نهائى يحدوه للحصول على التجربة بأيسر السبل . وسيقوم بسرقتها كلما أمكنه ذلك . فهو يريد أن يحيا حياة غيره ، من الناس

ولكنه يعرف تمام المعرفة انها قد تشبه حياته فى كثير من الشئون بشكل لا طاقة له باحتماله . أما الحكاية الحية ، فهى التى توفر له أكثر من أى شىء آخر ، هذه المتعة ، بشروط سهلة ، تمنحه المعرفة الوفيرة ، ولكن عن طريق الغير . تمكنه من أن يختار ، يأخذ هذا ويترك ذاك ، بحيث انه لكى يشعر أن بوسعته أن يهملها ، لا بد له من قدرة نادرة ، أو فرص عظيمة ، ليضيف الى تجربته بشكل مباشر عن طريق الفكر ، والاحساس ، والعمل .

وبالرغم من ذلك ، فما لا شك فيه أن هذا السبب لا يساهم وحده فى هذا الفيضان المعاصر ، فهناك ظروف أخرى تعمل على ذلك ، ومن المحتمل أن يكون أحدها بالفعل ، اذا تأملناه ، شيئاً من التناقض فى ذلك الحظ العظيم ، الذى دعينا للاعجاب به . فقد سار نجاح الرواية الكبير ، جنباً الى جنب مع علامة أخرى من «علامات الزمن» - هى الانحلال الحلقى الذى أصاب الأدب وميله الى السوقية بوجه عام ، وازدياد شيوع طرق الاتصال هذه ، واثارة الاهتمام بها بشكل فائق ، وبين السيدات والاطفال ، وأعنى بذلك ، بمعنى آخر القراء غير المتفكرين ، غير الناقدين . فاذا ما كانت الرواية قد وجدت نفسها ، باختصار ، الكتاب المفضل ، من الناحية الاجتماعية ، فإن الكتاب من ناحية أخرى ، قد وجد نفسه بدوره شيئاً مهملاً . فقد اكتشفت طرق عديدة جداً لانتاجه بسهولة بحيث لم يعد يؤخذ بحال من الاحوال ، كما كان يؤخذ فى الأيام الأكثر بساطة ، على أنه الأعجوبة التى تظهر بين آن وآخر ، سواء كان ظهورها خير أم شرا ، وهكذا فهو يعانى من اهمال يتناسب مع ذلك . اذ يقذف الكتاب بأنواع متباينة يتلقاها عدد كبير من الناس ، ويتناولونها ، ويعجبون بها ، ويتجاهلونها ، وهذه هى النقطة التى يصبح عندها أمر مستقبل الرواية جزءاً من مستقبل الحشد كله . كيف يمكن للأجيال القادمة أن تواجه هذا التكاثر المروع على الاطلاق ؟ فأى تفكير فى أمر نوع معين متطور رهين بالحق الذى نحتفظ به لأنفسنا ، وهو أن هذه الاجيال قد تضطر فى

يوم غير بعيد الى أن تصدر مرسوما وتقوم بتنفيذ عمليات تطهير واسعة لسفينة الحضارة ، عمليات اباداة وتدمير دورية • بحيث يسمع صوت ارتطام أشياء بالماء ، يملأ أسمع الآذان المترقبة ، تلبية للأصوات الكثيرة التى تنادى بصوت واحد أمرة « ألق بها الى قاع البحر! » أما الشيء الذى يبدو واضحا جدا ، من الناحية العملية على الأقل ، فهو أن الاغلبية العظمى من المجلدات التى تطبع كل عام ، ينتهى وجودها بمرور الساعة وتفقد نتيجة لذلك كل حق فى أن يكون لها مستقبل ، فى أن يعمل لها حساب أو تعد لها عدة • فيجب أن يكون من الواضح اذن ، اننا عندما نتحدث عن مستقبل الرواية ، فانما نقصر حديثنا ، بالطبع ، على تلك الأنواع التى لها ، بالنسبة للنقد ماض ومستقبل أما ما يبدو من خلط هنا ، فليس سوى أمرا سطحيا . فحقيقة أن كل عمل يرى النور فى انجلترا أو الولايات المتحدة يتوقع أن يقدم عنه عرض نقدي ، لا تشهد الا على المستوى الذى هبط اليه النقد فى هذه البلاد • فالعرض فى معظم الأحوال ، مجهود عقلى لا يعلو كثيرا عن العمل الرديء الذى يتخبط معه • أما الروح النقدية ، التى تدرك أين يعنىها الامر وأين لا يعنىها، فلا يمسها ذلك الحدث ، بل ولا يقلل من شأنها • فهناك كثير من الاسباب التى تحتم أن تبقى الجرائد على قيد الحياة •

وهكذا ، فالنهاية بالنسبة للنمط الملموس هى اننا نستمر فى قبوله ، بحالته التى لا يدافع عنها مدافع ، والمعرضة تماما للخطر ، بل ونحس بجمال غريب فى هذه الاستمالة الصادرة من أساس واه الى هذا الحد • فهو يلقي بذاته كلية أمام كرمنا ، وكثيرا ما يعطينا بالفعل ، عن طريق الاستقبال الذى يقابل به ، قدرا نافعا من المعرفة عن نوع كثير من العقول ورقتها • ويبدو لى أنه ما من عمل ينتمى الى الفن الأدبى أو الى أى فن آخر ، يجد الكائن البشرى نفسه ملزما بحبه أدنى الزام • فليست هناك

امرأة - مهما بلغ جمالها ليس لأى رجل فى حضرتها مطلق الحرية  
فى أن يقول انه يحبها أو لا يحبها . فليس الامر أمر لياقة فى  
السلوك ، فما أوسع الهامش المتروك للحرية الشخصية ، وهكذا  
خالفخ الذى ينصبه الفن لا يختلف كثيرا عما تعرضه علينا السيدة  
من مفاتن ، كما عبر روبرت لويس ستيفنسون بشكل رائع عن هذا  
التشابه . بحيث لا يبقى الا افتقانات تثير الحسد فى نفوسنا .  
وعندما نستجيب للاستمالة ، عندما نقع فمصلا فى الشرك ،  
يمسك بنا هذا الفن ، ويلعب بعواطفنا ، لدرجة تجعلنا  
نتساءل كيف يمكن ألا يكون هناك مستقبل ، مهما تأخر الامر ،  
لاختراع يمتلك هذا السر الثمين . فكلما أطلنا تأمل الصورة النثرية  
كلما زاد احساسنا بأنه من المستحيل أن تصل الى نهاية عقاليها  
حتى تفقد ادراكها لما يمكنها أن تفعله . يمكنها ببساطة أن تفعل كل  
شئ ، وفى ذلك سر قوتها وحياتها . فقدرتها على التشكيل ومرونتها  
لا حد لها ، فما من لون ، وما من امتداد لا تستطيع أن تتخذه من  
طبيعة موضوعها أو مزاج صانعها . فهى تملك ، عن طريق ضربة حظ  
لا يمكن تصديقها ، تلك الميزة الرائعة ، وهى انه بينما يمكنها أن تعطى  
انطبعا بأعلى مراتب الكمال واندر آيات الاتقان ، فهى تتمتع بترف  
عدم التقيد بأية قواعد أو قيود . ومهما قدحنا زناد فكرنا ، فلن  
نستطيع أن نذكر شيئا خارجا عنها ، عليها أن تأخذه فى الاعتبار ،  
أو شيئا يعد التزاما وتحذيرا عليها الالتزام به . عليها بالطبع أن  
تستحوذ على انتباهنا ، وترضيه ، وعليها ألا تستميلنا بأسباب  
كاذبة ، ولكن هذه الضرورات التى يتدخل فيها ، كما هو واضح ،  
التقزز وعدم السرور ، ليست وقفا عليها ، بل تشاركها فيها جميع  
الاعمال الفنية . أما فيما عدا ذلك فالميدان خال أمامها لدرجة انها  
لو هلكت فلن يكون ذلك الا نتيجة لخطئها ولسطحيته وحياتها .  
ويكاد يود المرء ، من فرط حبه لها ، أن يتخيلها وقد تهددها مثل

هذا المصير ، ليتصور الحركة المسرحية التي ستعود بها الى الحياة ، تحت لمسة يد أستاذ يمنحها الحياة . ان مزاج الفنان يستطيع أن يفعل الكثير من أجلها ، حتى ان رغبتنا في مثل هذا النجاح النموذجي لتطلب حتى رؤية هذا الدليل الاسمي . فاذا ما توقفنا عند هذه الرؤيا فترة كافية ، فسيثول بنا الامر ، دون شك ، بالفعل ، الى أن نتساءل - وبالأكثر نتيجة لولائنا لهذا الشكل ذاته - عما اذا كانت ظروفنا المنتظرة لاتبدو لكثير من النقد قبل مضي وقت وكأنها تدعو لمثل هذه الحركة من جانب فنان عظيم لم يولد بعد .

واذا راودنا هذا الحلم ، فسيكون لنا هذا العذر على الاقل ، وهو أن أى تفكير في الامر سيكون عديم الجدوى ان لم يكن محصورا في نطاق محدود ، وان الجانب الذى يلائمنا أكثر من غيره ، هو حالة الصناعة التي تحاول استهواء قراء الانجليزية وانى التمس لنفسي العذر لاحجامى عن القيام بقياس المستقبل الذى ما زال مفتوحا أمام الرواية في فرنسا ، في مثل هذا المجال الضيق . فالفرنسيون نتيجة لركوبهم حصانهم بسرعة أكبر من سرعتنا ، قد وصلوا الى مرحلة مختلفة من المرحلة التي بلغناها نحن ، وما زال أمامنا دون شك الكثير من المساحات والاماكن التي عبروها . ولكن اذا قصر مدى استطلاعنا من اللحظة التي نكتفى فيها بالاستنتاجات المأخوذة من مادة انجليزية وأمريكية فقط ، فلست واثقا من أننا سنحصل على الاجابة بسرعة أكبر . اذ يجب ، على أية حال ، أن أغوص في تفاصيل مسألة الوقت الحاضر ، وهذا أمر كبير لدرجة مخيفة . فاذا ما اقترب بالفعل اليوم الذى يعد فيه تأجيل حكم الاعداء على أى كتاب تقريبا ، من قبيل الرحمة فقط، فهل تميل الرواية الانجليزية التجارية الى أن تبدو لنا بوضوح على انها نتاج أكثر وأكثر تهيوًا بصفاتها العالية لتجنب هذا الخطر؟ سيكون من المستحيل ، في رأيي، أن يجعل المرء أى محاولة للاجابة على هذا اللغز شيقة حقًا دون

استحضار كثير من الأمثلة الفردية ، الى الميدان ، ودون إبراز الدرس عن طريق أسماء بارزة ومغمورة على حد سواء . وستحملنا مثل هذه الحرية ، فى هذا المجال ، بعيدا جدا ، علاوة على أنها ستضع العقبات فى طريقنا . ليس هناك ما يمنعنا من التسليم بشئى الاغراض السعيدة والتباشير الفاخرة ، ما دمنا بالطبع ، نحفظ أمامنا بالحقيقة العامة ، وهى أن مستقبل الرواية مرتبط ارتباطا وثيقا بمستقبل المجتمع الذى ينتجها ويستهلكها . ففى المجتمع الذى يتمتع بحاسة أدبية كبيرة ومنتشرة فإن القدرة العاملة لا يمكن إلا أن تكون شيئا أقل اهمالا منها فى مجتمع حاسته الادبية لا تكاد ترى . وفى العالم الذى يكون النقد فيه يقظا ، ناضجا ، ستجد مثل هذه القدرة ذاتها مدربة ، لتثبت ذاتها بنجاح ، مدربة على أنواع من التخصصات الاحتياطية أكثر بكثير مما هى فى مجتمع يشغل فيه الفن الذى أشرت اليه مكانا أقل شأنا ، أو لا يظهر الا بمظهر مزرى . إن المجتمع العكوف على التفكير ، الشغوف بالأفكار ، سيقوم بتجارب فى مجال « القصة » لا يقوم بها مجتمع يكرس ذاته أساسا للسفر والصيد وترويج التجارة ولعب كرة القدم . من المؤكد أن هناك كثيرا من الحكماء الذين يعتقدون ان التجارب - وهى فى أحسن الاحوال أشياء غريبة غامضة - ليست ضرورية للرواية وأنها قد يمت وجهها وجهة معينة بشكل نهائى ، وما عليها الا أن تواصل السير فى نفس الاتجاه . فاذا كان هذا هو شأنها بالفعل فى انجلترا وامريكا ، فسيبدو أن أهم ما يمكن أن يقال عن مستقبلها هو أن هذا المستقبل سيتحدد بالفعل أكثر فأكثر على أنه غير ذى بال . اذ ستمتد الحياة طوال الوقت بتنوعها الذى لا حد له الى الشمال والى اليمين ، بينما يستمر طوال الوقت على هذا المنوال خطوها العظيم وهو حاجتها الى الذكاء . أما ذلك الخطأ ، فسيظل أبدا بالنسبة للفن الجيد ، الخطأ الوحيد الذى لا يمكن حقا أن يلتمس له العذر، وذلك لكونه خطأ يمس روح الفن ، على حد قولنا . فشكل الرواية الذى يتسم بالغباء

فيما يختص بالمسألة العامة ، الخاصة بحريتها هو الشكل الوحيد ،  
الذي نسلم ، بأن من الممكن أن نحكم عليه دون تردد بالخطأ .  
ان أكثر ما يثير اهتمامنا اليوم اذن هو الدرجة التي يمكن أن  
نشق بها من رؤية احساس بتلك الحرية يزرع ويشمر . فما ذلك حقا  
سوى واحد من أكثر العناصر التي تحببنا في المسرحية الكبرى لحياتنا  
العريضة المتحدثة بالانجليزية . وبما أن الرواية بطبيعتها هي أكثر  
صور السلوك الواقعي ، مباشرة وأروعها خداعا - بشكل مباشر  
وبشكل غير مباشر أيضا ، وبما لا تلمسه وأيضا بما تلمسه - فان  
موقفها الحالي ، حيث يصل اهتمامنا به الى اقصاه هو على وجه  
التحديد انعكاس لتغيرنا الاجتماعي وفرصنا الاجتماعية ، للعلامات  
والنذر التي تنصب أكثر الشراك لمعظم الملاحظين ، وتكون بوجه عام  
أكثر جوانب المنظر الذي تقدمه ترفيها . ويمكنني أن أقول : انه  
ما من شيء يسترعى انتباهي ، مثلا ، لأنه يحقق هذا القول أكثر  
من الحالة التي وصلت اليها أخيرا الطاقة الروائية ، نتيجة لتقيدها  
الطويل والمحترم غاية الاحترام ، الذي نجعلها تخضع بمقتضاه غاية  
الخضوع في معالجتها مثلا لمسألة دقيقة نظرا لافتقار الشباب الى  
التجربة . ان العقدة المعينة التي سيكون على الروائي الصاعد ، الذي  
يفضل الا يتجنب المشكلة ، ان يحلها هنا تمثل بالتأكيد جوهر نظريته  
الى الرواية . فسنرى الحكاية النثرية العظيمة نفسها تصمد أو تسقط  
نتيجة لما تقرر فعله ، بشأن « الشباب » . أما الواضح فهو انها  
عندنا لم تقم فعلا بعملية الاختيار ، بل أطاعت دائما غريزة غير  
مفكرة تدفعها الى تجنب المشكلة ، وكثيرا ما حققت الكثير من النجاح .  
ففي الوقت الذي كان المجتمع فيه صريحا ، حرا بشأن احداث  
وحوادث جسم الانسان ، نهجت الرواية نفس النهج الصحي المريح  
الذي نهجه المجتمع . كان الصغار حينذاك صغارا جدا بدرجة لا تسمح  
لهم بالوصول الى المنضدة . ولكنهم أخذوا في النمو ، ومن اللحظة

التي استراحت ذقونهم الصغيرة على الماهوجوني ، أخذ ريتشاردسون وفيلدنج في الهبوط تحتها . وأخذ التشكك طريقه الى أى تناول لا يتوخى غاية الحرص فى علاجه للعلاقة العظيمة بين الرجل والمرأة ولتجدد العالم المستمر ، مما دل دلالة واضحة على ان صور الحياة النثرية مهما كان شأن المهمة التي هى على استعداد للاضطلاع بها فانها لم تكن على استعداد ألا تكون سطحية . وأصبح موقفها وكأنه يؤكد هذا القول : «هناك أشياء أخرى ، دون شك ، اذن بحق السماء لنترك ذلك الموضوع وشأنه » . وهكذا كرس الروائي عمله الى حد بعيد طوال هذه السنوات العديدة لهذه اللياقة المدهشة ، لياقة ترك الامر وشأنه ، وكانت النتيجة ما نراه اليوم من أعمال ، ومن هذه الأعمال أنواع كثيرة وأعداد ليست بالقليلة ، فائدة حقا . واحدى هذه النتائج هى أن هناك عملية حذف ضخمة فى الرواية عندنا - وبالرغم مما سيذهب اليه نقاد كثيرون فى حكمهم عليها من انها أفسدت الرواية كلها ، فان نقادا آخرين سيستمرون فى الحديث عنها وكأنها مجرد أمر تافه لا أهمية له . ليس بوسع المرء الا أن يتحدث عن ذاته، ورأى أن الروائيين الانجليز والامريكيين الذين أحبهم ، يبلغ حبى لهم درجة تجعلنى أفضل بالتأكيد ان أتقبلهم كما هم . اذ لا يمكننى حتى أن أتصور ديكنز وسكوت دون أن يكونا قد تركا الحب جانبا ، كما يجرى القول ، لقد كانا على حق تماما ، فى رأى ، فى عدم تناولهما للحب على الاطلاق ، ما دام لم يشهد انتباههما اليه الا بشكل سطحي . ففي جميع اعمالهما ، بالرغم من عدد المشاهد السارة التي تمثل الحب الناجح أو الفاشل ، فان هذا العنصر هو أقل العناصر شأنًا . ونتيجة لذلك يمكننا أن نسأل : « لماذا لا نسلم اذن بأن هذا التمييز الذى أدى الغرض منه بهذا النجاح فى الماضى ، لن يكون أقل نجاحا فى القيام بهذا العمل ؟ ماذا نريد أفضل من سكوت وديكنز ؟ » .

ويمكن الرد بنفس السرعة على الأقل ، لا شيء على الإطلاق ، ولا يمكن أن أتخيل صورة للمستقبل أكثر راحة من الاستمرار في التقلب مع هذه البركات المتجددة . أما الصعوبة الحقيقية فترجع الى تغير طرفين من الظروف البالغة الاثر . فالرواية قد أصبحت أليسر سنا ، وكذلك الصغار . ويبدو أن كل ما يستطيع الصغار أن يفعلوه من أجلنا في هذا الشأن قد فعلوه بنجاح . فقد جعلونا نحذف الشيء تلو الآخر ، ومع ذلك فما زلنا نفتقر الى نوع معين من الكمال والشيء الغريب هو انه يبدو انهم هم أنفسهم الذين يقومون بهذا الاكتشاف الخطير . يبدو وكأنهم يقولون لصانعي الروايات « لقد تكرمتم بنزع تعليمنا من أيدي والدينا ورعاتنا وهذا بالطبع أمر مستحب لهم ، فقد ترك لهم الحرية للترفيه عن أنفسهم . ولكننا نرجو أن نوجه اليكم سؤالاً ، اذا كان الأمر يتعلق بالتعليم ، فماذا فعلتم طوال هذا الوقت بشأن تعليمكم انتم . هذه اتجاهات ، يبدو انكم عديمو الخبرة بشأنها بشكل مخيف ، وهل من الممكن ، كما يبدو ، اذا طلبنا اليكم شيئاً من المعلومات بشأنها ، أن يكون طلبنا عديم الجدوى كما يبدو ؟ » اما النقطة الهامة التي تواجهنا بمجرد التفكير في مسألة تفادى سقوط الرواية من الاعتبار فهي الى أي حد تستطيع أن تأخذ الأمور بتلك الدرجة من البساطة ، التي اعتادت أن تأخذها بها طوال هذه المدة . فلقد أهملت الرواية مصداق اهتمام كثيراً جداً - أصنافاً بأكملها من السلوك ، طبقات ومناطق دقيقة بأكملها ، ومتاحف للشخصيات والظروف ، لم تقم بزيارتها بينما تسلم خطأ ، من ناحية أخرى ، بأنها تجد الامن في كل تلك المادة الفقيرة وغير الدقيقة التي تداوم الظهور المرة تلو الأخرى ، في أشكال جاهزة بليت من كثرة الاستعمال فحتى البسطاء أنفسهم سيدبرون ظهورهم في النهاية لهذه التبسيطات التي نقدمها لهم ، فليس هناك ما يدعو الى أن نكون أكثر ملكية من الملك أو أكثر

طفولة من الأطفال . فمن المؤكد انه لا يمكن لآى فن أن يكون صحيحا معافى - وأنا لا أتحدث بالطبع عن مجرد أية صناعة - ان لم يتقدم خطوة الى الامام ليسبق ابعده اتباعه . فسيكون من الغريب ، بل ومن المضحك جدا - أن ينبع التجديد بالذات من تشبع أولئك القراء أنفسهم الذين كنا نفترض أن التضحيات تبذل للآن من أجلهم . ومن الامور المتصلة بذلك ان ليس فى انجلترا اليوم ما هو أكثر وضوحا للعيون التى تنظر الى الامور نظرة جديدة ، من الثورة الحادثة فى مركز المرأة ومستقبلها - والتى تحدث بعمق أكبر بكثير حتى عما تدل عليه الضوضاء التى تحدث على السطح - بحيث يمكننا أن نرى فيما بعد كوع الانثى بالذات ، وقد تزايد نشاطه نتيجة لاستخدامها القلم ، وهو يحطم ، بدوى نهائى ، النافذة التى ظلت مغلقة بأكبر قدر من السرية طوال هذا الوقت . وسيتولى أمر التجديد هذا التيار بالذات ، الذى قللنا من شأنه الى أقصى حد . ويعتقد بعض الملاحظين انه عندما تطلق يد النساء فانهن لن يدفعن ما عليهن من دين للرجال نظير الفلسفة الوقائية التى اتخذوها نحوهن ، بمراعاة حياتهم الطبيعى مرعاة لا حدود لها .

فاذا سلمنا اذن بأنه من الممكن أن يفشل المسكن العظيم تماما فاننا سنعنى ضمنا بالاختصار ، ان هذا سيحدث نتيجة خطأ جسيم يقع على مستوى عال . اذ يجد الانسان سرورا كبيرا فى تلك القدرة التى لا تبارى، القدرة على تكسير وتشويه أية لعبة ساعدت على ايهاهه بوجود وقت فراغ ، وبالرغم من ذلك ، فطالما احتفظت الحياة بالقدرة على القاء انعكاس لصورتها على مخيلته ، بحيث يجد ان الرواية هى خير ما تقدم هذه الصورة من الاشياء التى نعرفها . فمن المؤكد انه لم يكتشف بعد شيئا يحقق هذا الهدف خيرا منها ، ولن يستغنى عنها الا عندما يجد ان الحياة لا تلائم على الاطلاق . وحتى عندما يحدث ذلك بالفعل ، ألا يمكن أن تجد الرواية فرصة ثانية ، أو حتى

جزءاً صغيراً لا يتجاوز الواحد على الحسين من الفرصة في تصويرها لهذا الانهيار بالذات ؟ فالى أن يصبح العالم فراغاً غير ماهول ، فستعكس المرآة صورة ما . أما ما يجب أن يشغل اذهاننا عن قرب بدرجة أكبر ، فهو العناية بأن تبقى الصورة واضحة متعددة الجوانب وتقضى الصراحة ان نسلم بأن هناك قدراً كبيراً من الحقيقة فيما يشعر به أولئك الذين يرون أنها معرضة لقدر كبير من الخطر ، بالرغم من كل الحجج المطمئنة ، اذ أننا نستطيع أن نتبين بقدر قليل من التفكير كيف يبدو المستقبل لهم .

فهم يرون العملية كلها وقد خلت تماماً من قوة الملاحظة والادراك من ناحية ومن الفن والذوق السليم من ناحية أخرى . لا يجدون بها الا القليل جداً من الانطباع المباشر ، ومن محاولة النفاذ - ذلك المجهود الذى يعبر عنه الفرنسيون بشكل مدهش بكلمة الحفر أو النبش - بل وأقل من ذلك ، ان كان هذا ممكناً ، من أى علم بالتكوين أو البناء ، أو التوزيع أو التناسب . فليس الأمر تافهاً ، بالرغم من أنه قد يكون بالفعل أمراً ملازماً لأية قوة ذات حدين ، أن يبدو لكثير من العيون أن « الغموض » قد اختفى من هذه الحرفة التى يسودها تماماً بدلاً من الغموض السهلة خالية من الرونق . ولكن هذه الأعراض فى أسوأ الأحوال ، حتى بالنسبة لأولئك الذين يزعجهم الأمر ، علامات على هبوط الرواى لا الرواية . فما دام هناك موضوع يعالج ، فسيتوقف الأمر ، لا يقاد النار مرة أخرى ، على المعالجة . ويجب ألا يقرب المذبح حقاً الا خدامه ، فاذا ما كانت الرواية هى المعالجة : التناول ، فإن التناول هو أساساً ما قد سميت المسكن .

## درس بلزاك (\*)

لقد وجدت من الضروري في اللحظة الاخيرة أن أضحي لضيق الوقت بمدخل غاية في الجمال والجلال كنت قد أعددت له للموضوع الذي يشرفني أن أوجه اليكم الحديث فيه . فاني أدرك أنه من المستحيل أن أطلب اليكم أن تتوقفوا معي في ذلك البهو ذي الاعمدة والذي أرجوكم أن تصدقوا انه مرصوف بالرخام ، وتتشابك من فوقه الزهور الساحرة . يجب أن أدعوكم أن تدلفوا مباشرة الى داخل الدار وأن تتحملوني كما لو كنت قد أفلحت من قبل في إثارة اهتمامكم . فلنتصور اذن ، اننا قد نبادلنا بعض الآراء في موضوع مزاولة النقد النافع وانني قد توصلت بمهارة الى أن النقد هو البوابة الوحيدة للتذوق ، كما ان التذوق ، بالنسبة للعمل الفني هو البوابة الوحيدة للاستمتاع . قد تعجبون لماذا أتحدث كما لو كان لنا ، في ظروفنا هذه ، محكمة أدبية للاستئناف ، ولذا فاني أسارع بالقول : بأن الاستئناف الذي أتحدث عنه هو على وجه التحديد استئناف ضد الحكم العام ، وليس في صالحه ، انه استئناف لصالح حكم الاقلية : وأقصد بذلك رأى الاقلية الصغيرة في جميع الاوقات ، وبالبالغة القيمة بالرغم من ذلك في جميع الاوقات ، والقادرة على وصف ذاتها وصفا مفهوما . أما أين نجد على وجه التحديد، في هذا الوقت، هذا العنصر من التذوق الواضح للانطباعات التي نستقبلها ، والتقييمات التي نكونها ، والأهداف التي نفهمها ، والقيم التي نربطها بها ، فهذا جانب آخر من الموضوع ، سأفرد له

---

\* « *The Lesson of Balzac* » محاضرة القيت في النادي المعاصر بفيلا دلفيا في ١٢ يناير ١٩٠٥ ثم أعيد القاؤها في عدة مناسبات أخرى وطبعت في « مسألة كلامنا » *The Question of our Speech* ( ١٩٠٥ ) وأعيد طباعتها في *Views on the Art of the Novel* السابق ذكره .

للأسف حديثا آخر . فلست أنوى مطلقا أن أدعوكم الى أن تغمضوا عيونكم عن ان جمهورنا الانجلو سكسونى المهول من مؤلفين وقراء - وخاصة جمهورنا العريض على هذا الجانب من المحيط الأطلنطى - يقدم نتاجا لا ضابط له ، نتاجا لا تمتد اليه يد نقد أو ارشاد أو تنوير أو تعليم أو حياء ، على نطاق لم يكن له قطعا مثيل فى العالم من قبل . ان فى ذلك أكبر قلب للأوضاع ، يمكن أن يحدث فى أى وقت من الاوقات . انه لا كبر قطيع ينساق دون رعاة ، ويضع موسيقاه دون أن يرى عصا الراعى التقليدية المزينة أو غير المزينة ودون أن يسمع صوت نباح كلب الحراسة ، تلك النعمة الصبحية التى تسمع من وقت لآخر - أكبر قطيع وجد له مكانا للمرعى فى أى وقت من الاوقات . ان الذى حدث كان عكس ما كان متوقعا تماما . تناقص عدد الرعاة فى الوقت الذى زاد فيه عدد القطيع - كما لو كان العدد والنوع قد زاد عن طاقة الرعاة ، أو كما لو كان القطيع المنوط بهم رعايته قد تحول ، نتيجة لعملية شريرة الى قطيع من الذئاب الجائعة . لنزعم ، على أى حال ، انه ما زال من الممكن أن نجد اثنين أو ثلاثة منهم مختبئين تحت سياج نباتى ، أو ممتطين فرع شجرة علوى ، بل لنزعم اننا اذا حاولنا ذلك بطريقة صحيحة ، وبطريقة لبقة ، قد نستطيع أن نقيم علاقة ودية معهم .

فاذا اتفقنا على هذا الاساس فيما بيننا ، فقد نشعر بشكر عميق ذكى نحو أى مؤلف يوافق أن يملأ احدى مصنفات انتباهنا الواعية بقدر من الحضرة والمتانة والسعة . هناك شخصيات أدبية كثيرة لا تكاد تملأ حتى أصغر تلك الآنية النقدية ، وهناك شخصيات أخرى على العكس من ذلك ، تكاد تملأ اكبرها لدرجة الانفجار . أما الأخيرة فهى تلك التى يربط التأمل ذاته بها بغاية الشغف - وبالدرجة التى يبدو معها ، فى كل مناسبة مواتية ، أن هناك المزيد ثم المزيد مما يمكن أن نقوله عنها . وتحمل هذه الشخصيات

العلامة المميزة الكبرى وهى أن وجودها يجعل أفكارنا ، سواء كانت عن الحياة بوجه عام أو عن الفن الذى تمثله بوجه خاص ، تنتعش على التو ، وتتنفس مرة أخرى ، تتكاثر وتموج بدرجة أو بأخرى . يجب أن اعترف أنه ما من روائى - ما دمنا متفقين على تركيز انتباهنا على هذه الصحبة العظيمة - يجرى ، فى رأى ، تأملنا له كذلك الروائى أو تلك الروائية ( ولا بد أن أؤكد اهتمامى بتلك ) ، التى تقدم للروح النقدية هذه الفرصة الثمينة للتعليم ، ودرس بلزак ، الذى نسير نحوه مباشرة ، هو أنه يستطيع تقديمها .

فهناك أعضاء من الجماعة لا يكادون يخلقون قط هذا الأثر الذى نتحدث عنه . فلنأخذ أولا ، بالقرب من بلزак ، معاصرتة اللامعة مدام جورج ساند ، الثرية بالاقتراحات ، والتأكيدات ، والتعليم ، فى معالجتها للحياة ، وفى تمثيلها البليغ لحياتها ، وكواحدة من الشخصيات التى نصفها اليوم كشخصيات متأهبة ومسلحة ، ولكن لونها الفنى أملس بسيط نسبيا ، ويتسم بتوافق سعيد ، لدرجة أن عملها ، فى جملة يقدم عددا قليلا من المشاجب التى نعلق عليها تحليلنا النقدى كما لو كان بيضة كبيرة من الشيكولاته اللامعة المذهبة التى تؤكل فى عيد القيامة ، قررة عين بائع الحلوى ، وإن لم تكن كنزا فنيا يليق بمتحف . ولأضف علاوة على ذلك - ما دمنا بصدد التحدث عن الأخوات التى يمكن أن نذكرهن - إن جين أوستن ، بالرغم من كل ما حققته من توفيق سهل ، فأنها لا تكاد تثير فضولنا بشأن طريقة كتابتها ، أو بالنسبة للتجربة التى غدت هذه الكتابة ، أكثر مما يفعل العصفور المفرد الذى يحكى قصته على غصن شجرة فى الحديقة ، انى اعترف بذلك دون تردد ، وبالرغم من كونها واحدة من أولئك الذين أثبت الزمن قيمتهم وأصبحوا بمأمن

الى الأبد ، والذين كنت أود أن أبدأ الحديث بهم ، واحدة من أولئك الذين عمل التحليل فعلا لمصلحتهم منذ وقت بعيد ، وهى مثل فريد فى الواقع للطريقة التى لا تخطئ. والتى يعمل بها التمييز بين الجيد والردىء فى النهاية بالرغم مما يحيط به من صعاب . فقد سلكت طريقا مختصرا جدا ، بل ان واحدا من أقصر الطرق ، التى شقت فى هذا الميدان ، قد بدأ باجماع الآراء ، قبل الألوان ، تحت قدميها . فبالرغم من أن الاهمال كان نصيبها طوال ثلاثين أو أربعين عاما بعد وفاتها ، فلعلها تقف أمامنا كأجمل مثل ممكن لتصحيح التقدير ، الذى يتحقق نتيجة للعملية البطيئة التى تخلصنا من الغباء والتى يمكن أن يحققها نحو نصف قرن من الزمن وهكذا ارتفعت حركة المد على الشاطئ المقابل ، شاطئ التقدير - ارتفعت ، فى رأى ، عن المنسوب العالى ، بل عن أعلى منسوب ، تستحقه مزاياها الجوهرية وما تثيره من اهتمام، ومع انى أعترف حقا - وارى الأمر يستحق التدوين - بأننا نتناول هنا الى حد ما حركات المد التى لا يعوق الرياح التجارية العاتية ، عائق عن دفعها الى ما بعد نهايتها المنطقية ، وأعنى بذلك الروح الخاصة ببيع الكتب ، وهى قوة تتسم بالحماس والنشاط وتتدخل فيما لا يعنىها ، وهى مسئولة عن كثير من التقديرات الخاطئة التى نحكم بها على أعمال تبدو قيمة ، وعن كثير من الأحكام المبالغ فيها والتى يجانبها الصواب . فالروح النقدية ليست بالطبع مسئولة ( حتى فى أكثر حالاتها استرخاء ) عن ردود الفعل الآلية والمبالغ فيها بشكل واضح . أما المسئول الحقيقى فهو جماعة الناشرين والمحققين والرسامين والمنتجين للمجلات بثرتهم والذين وجدوا فى جين أوستن العزيزة عليهم ، والعزيزة علينا ، والعزيزة على المجتمع فرصة مواتية لتحقيق هدفهم المادى ، ومادة

صالحة للاخراج الجميل بكل شكل من الاشكال التى تنم عن الذوق  
وتبدو صالحة للبيع .

ولا أقصد بالطبع ، انها كانت لتصبح من النوع الرائج ،  
ان لم تكن - ابتداء من ماكولى Macaulay (١) أول من لهم وزن  
نسبى من محبيها - قد أحبينها من كل قلوبنا . ولكن ليس  
بوسعى الا أن أرى أنها تشارك بدرجة كبيرة الأخوات برونتى (٢)  
صندوق الحظ السعيد الذى اراهن فيه - الحظ السعيد بالنسبة  
للجائزة النهائية ، حالة الرواج ( وخاصة حالة أخوات يوركشير )  
حالة افتتان مخدوع ، رؤيا عاطفية حددتها الى حد كبير  
الأحداث العارضة والظروف التى أحاطت فى الأصل بظهور  
العبقرية - الا أنه فى الحالة الأخيرة ، قد اتجهت أسباب العاطفة  
الوجهة الأخرى . ان المفتاح الى ما أصابته جين أوستن من حظوة  
مع الأجيال اللاحقة هو الى حد ما الرشاقة غير العادية والسهولة  
التي يتصف بها عملها وهو فى الحقيقة عدم وعيها أو تنقائيتها  
التي تبدو ، على أكثر تقدير ، كما لو كانت نتيجة لما  
تجده من صعوبة وحيرة أحيانا ، وهى منكبة على سلة تطريزها ،  
وعلى الزهور التي تطريزها فى نسيجها المرسم ، فى حجرة  
الاستقبال الواسعة اللطيفة الجو ، فى تلك الأيام الخوالي ،  
تركن الى التأمل ، أو بمعنى مجازى ، كما نقول أحيانا ،  
تستغرق فى الخيال ، وكأن الغرز التي تسقط منها فى هذه

---

(١) ماكولى ( ١٨٠٠ - ١٨٥٩ ) مؤرخ وأديب انجليزى ، ومن أهم كتاب

عصره .

(٢) الأخوات برونتى : شارلوت واملى وآن برونتى . كتبت شارلوت :

«جين إير» (١٨٤٧) ، و «شيرلى» : (١٨٤٩) و «فيليت» (١٨٥٣) و «الاستاذ»

(١٨٥٧) وكتبت املى «مرتفعات وذرنيج» (١٨٤٧) وكتبت آن «اجنس جراى»

(١٨٤٧) و «ساكن وايلدفل هول» (١٨٤٨) .

اللحظات التي يغفرها لها ، تلك اللحظات الثمينة ، قد جمعتها  
يدها فيما بعد كلمات صغيرة لتحقيق الانسانية ، نظرات خاطفة  
من رؤيا ثابتة ، ضربات خيال صغيرة تصدر من أستاذ . أما التقليد  
الرومانسي انذى نظرت به الأجيال المتلاحقة الى الأخوات برونتي،  
فقد ساعد على وجوده بشكل جوهري بدرجة أكبر ، في رأيي ،  
قوة مستقلة تماما عن أية قدرة من القدرات التي مارسنها  
واستخدمنها ، قوة الصورة المصاحبة لتاريخهن المأسوي الحزين،  
وما قاسين من وحدة وفقر في حياتهن . فقد علقت هذه الصورة  
أمامنا بنفس الاصرار الذي تعلق به المع صورة في « جين إير » أو  
« مرتفعات وذرنيج » . فاذا ماكانت هذه الأشياء قصصا ، كما  
يجري القول ، وقصصا مثيرة شيقة ، فقد كان انوسط الذي  
انبثقت منه ، قصة في ذاته ، في المكان الأول ، قصة أزاحت الى حد  
كبير ما يحق لتلك الأعمال من تقدير ، وافلحت في النهاية في أن  
تفرض ذاتها كتعبير عما لها من قوة . فقد غدا موقف الأخوات  
الثلاث الشخصى وموقف الأختين (١) ، بوجه خاص ، باختصار  
وكأنه ختم بعلامة حادة لدرجة أن هذه العلامة قد أصبحت  
بالنسبة لنا النغمة المميزة لانتاجهن الموحد . انها تشمل وتحل  
محل مادتهن ، وروحهن ، وأسلوبهن ، وموهبتهن وذوقهن ،  
وتجسم أكمل عملية خلط عقلي ، ان لم يكن التعبير مبالغا فيه ،  
مارسه جمهورنا العجيب بشأن أمر أدبي في يوم من الأيام .  
والواقع اننا لم نقبل هذا الأمر على أنه أمر متصل بالأدب أى  
اتصال . فالأدب نتيجة موضوعية وانعكاس والحياة  
هى السبب غير الواعى المضطرب ، المناضل ، المتخبط .

---

(١) شارلوت وأملى هما اللتان حققنا شهرة واسعة . اما آن فكان نصيبها

من النجاح متواضعا .

الا أنه قد أصبح من المألوف عند النظر الى الأخوات برونتى أن يحدث الخلط بين السبب والنتيجة لدرجة أننا لم نعد نعرف ، ونحن تحت تأثير هذه النشوة التى نشعر بها ، ما بين أيدينا أو ما نتحدث عنه . وتمثل هذه النشوة أعلى منسوب للحكم العاطفى .

وعلى أى حال ، سنقول ان هذه الأمثلة ليست سوى مصابيح تبعث بصيصا من النور فى الطريق الكبير المظلم المقفر المعلقة به ، والذي يودى الى تمثال بلزاك الجالس ، وسأعترف أنا من جانبى بانك على حق فيما تقول ، فمن المؤكد انى لحد كبير أضعها هنا لمجرد التخفيف من الظلام . فبالرغم من عدم وضوح الرؤيا ، سنصل معا الى مقاييس تقريبية للتمييز وعن طريق أحد هذه المقاييس التقريبية جدا ، استفاد بشكل ما مؤلف «الكوميديا الانسانية» وقد أخذنا عظمته كأمر مسلم به طوال سنوات عدة ، ولكننا فعلنا ذلك بنفس الطريقة الخالية من الرشاقة والحماس ، التى يتبعها أولئك الذين يباعدون بين أنفسهم وبين احدى روائع الأدب أو أحد الاعمال المملة ، قائلين « نعم ، انى أشاركك الراى فى أنه عظيم ، ولكن كفانا حديثا عنه » ولكنى أرمى الى التحدث عنه ، ولذا فانى أجد هذا النوع من التحية ، وبالأكثر هذا النوع من تحية الوداع ، لايفى بالغرض ، وسأكون قد أخفقت فى مهمتى ان لم أبين ان معرفتنا بكاتب لا يمكن أن تكون مفيدة حقا اذا لم نتقبل الكاتب بكل قلوبنا . فقد نفضل الشكل الحاوى نتيجة لجهلنا وكسلنا ، ولكننا سنقع تحت وطأة العقاب والاذلال عندما ندرك أنه عندما تحدث عملية التكريس بالفعل ، سنجد أننا قد حرمتنا من الاشتراك فى المناسبة السعيدة . ولا أجد شيئا أدل على افلاس الفن العظيم المتمتع الذى يظل بلزاك أعظم أساتذته على الاطلاق ، وعلى عدم تكريمه من حولنا ( عدم تكريمه بالطبع بمعنى الاهتمام به اهتماما موجهها هادفا ) من أننا على استعداد لهذا الحد أن نطلب

اعفاءنا من معرفة أى شىء عنه • فحتى الطقوس الفاترة قلما تقام له ، فى الوقت الحاضر ، ووسط ذلك الفيض من الكلام الذى تجد الألف رواية الجديدة ذاتها موضوعا له فى الجرائد ، قلما يذكر اسم الرجل الذى هو بحق أب لنا جميعا ، وكأنه ليس فردا من أفراد هذه الأسرة .

وجدير بى أن أشير فى الحال الى أنه يبدو لى من المحتمل أن تستفيد الأسرة من تراثها الضائع ، وأن تشحذ قواها مرة أخرى بشرط واحد هو أن تحبس ذاتها ، لتقضى ساعة من الوقت فى التأمل المفيد مع صورة مؤسسها . أعلم أنه يقاسى نتيجة لأننا لا نستطيع تقديمه كأحد الروائع التى اثبتت الأيام قيمتها ، كأحد الكلاسيات، مما يبدو مدعاة لعدم اعتباره كاتباً مملاً وموقفه فى هذا الشأن موقف خاص به : إذ لم يقدر له أن يزهر ، لمصلحتنا ، فى عمل واحد عظيم ، فأعماله الناجحة مرتبطة ببعضها حتى لا يكاد التحليل يجدى نفعا مع ثرائه وتآلف أعماله . حتى « يوجينى جرانديه » *Eugénie Grandet* ليست عملاً ناجحاً تماماً بمعنى أن هذه الزهرة بالذات يمكن فصلها عن المجموعة الوردية • فالمجموعة غاية فى الكثافة ، والساق غاية فى الصلابة ، بحيث أنه بمجرد أن نأخذ فى جذبه ، ودون أن نفطن الى الأمر ، نجد الغصن كله قد سقط على رءوسنا - أو بالأحرى نجد الشجرة كلها ، إن لم تكن الغابة كلها قد سقطت على رءوسنا . فليس من مصلحة الكاتب العظيم ، عندما تلجأ اليه ، أن نجد أن علينا أن نتناول عمله ككل : فلسوء الحظ ، قد يوحى عدم وجود عمل واحد متفوق بشكل ظاهر بحيث يمثل الأعمال الأخرى ، ويرمز الى الكل ، بوجود وجه شبه لافى للنظر بينه وبين أعمال من أنواع أخرى . فهل من الصحيح أن يقال عن كتاب الدرجة الثانية وعن الفاشلين من الكتاب : أنهم هم أيضا لا يزهرن بشكل فائق - كما هو الحال أيضا بشأن بعض

العباقرة الموفقين ، الذين انسابوا في مجرى لا سيطرة لهم عليه ، ولا يد لهم في توجيهه أو تنقيته . ولكن الفرق في معظم الأحوال هو أن هؤلاء الكتاب الذين ينتجون الأعمال بسهولة وبغير اتقان ، هؤلاء المرتجلون الطنانون ، لم يستطيعوا بوجه عام ، أن يحققوا اثبات وجودهم في النهاية ، فعندما نتناولهم بشكل نهائي ، وكما قلت ، لتنظيف لوح الازدواج ، فأنا نتناولهم بالتبسيط ، وبالحذف ، ولعل تلك الطريقة هي الطريقة التي يشار بها الزمن منهم نتيجة للمساحة التي حدث أن شغلوها صدفة في بداية الأمر . فمن الواضح أنهم ما زالوا موجودين ، ولكن وجودهم مشروط بهذا الشرط الذي يؤخذ في الاعتبار في كل دقيقة ، وعند كل استفسار بشأنهم ، يتسم بالتقوى ، ويرتبط ارتباطا وثيقا بالمظهر الذي يبدو لنا به في النهاية . أن عدم الاتقان والسهولة التي كانت تميز عملهم في وقت جدته ، ونضارته ، مازالت هي الصفات التي تشد الانتباه أكثر من ذي قبل ، والتي كثيرا ما تسبب الحيرة أكثر من ذي قبل . فجوانب الضعف في الفنان ، تزداد ضعفا مع الزمن ، وجوانب القوة ، تزداد قوة . بحيث أنه ليس من الخطأ في شيء ، أن يكون للمرء ، إذا أراد أن يبقى طويلا ، أكبر عدد ممكن من الجوانب القوية . فالطريق الوحيد الذي وجدناه - حتى في هذا العصر الذي تكثر فيه بشكل مبالغ دراسة الرخيص والسهل من الأعمال - هو ألا يكون للمرء جوانب ضعف كثيرة بحيث تخسذه في النهاية . أما بلزك فيكاد يقف بمفرده كمثال للكاتب الذي حقق الاتقان والثقل ، والذي حفظه الاتقان والثقل . أما السبب الذي حدا بي إلى التحدث عنه كمثال فذا فساذكره حالا ، ولكن دعوني أقول الآن بصراحة : اني أتحدث عنه ، وليس بيدي إلا أن أتحدث عنه ، بصفتي رجلا من رجال تلك

الحرفة وأحد الأخوة المتنافسين فى نفس الميدان ، تعلم منه دروسا ممتعة فى سر الرواية أكثر مما تعلم من أى شخص آخر ، ويشعر بدين كبير له عليه ، لن يتمكن دون شك من رده الا على دفعات ، وكأنه من المستحيل ان يكون فى حوزته المبلغ المطلوب كله فى أى وقت من الاوقات .

عندما يراودنى أحيانا احساس يدفعنى الى التساؤل عن السبب الذى يجعلنا نذهب بالرغم من كل شىء الى التحدث عن الرواية ، تلك الخرافة اللعوب والتي يمكن أن يقدم البعض ضدها، بأشكال شتى ، عريضة اتهام لافتة للنظر لحد كبير ، يبدو لى انه لا يمكننا أن نعثر على أبسط تبرير لذلك فى محاولة لفلسفتها ، لاو أى سبب مجرد لخفتنا وانحرافنا . ان اللمعة الحقيقية لهذه الأشياء هى انعكاس صادر من ممارس عظيم ، من مثل مجسم للفن ، من عطايا متسع نزحف تحته ونحن معترفون بالجميل . ويرجع الأمر ، بالطبع ، الى مثل الشاعر ووجه الشبه بينه وبين الروائى - مع وجود فارق على أية حال ، هو أن الشاعر يكون أكثر شاعرية عندما تغلب عليه الروح الغنائية ، عندما يتحدث ، سواء كان ضاحكا أم باكيا ، من قلبه مباشرة الى حد بعيد ، من قلب ينبض بانطباعات الحياة . وهكذا فهو لا يعبر عن صورة الحياة ، بقدر ما يعبر عن الحياة ذاتها ، المستقاة من منابعها - أى بقدر ما يعبر عن حالاته ومشاعره الجوهرية الذاتية . فعندما يأخذ فى جمع الحكايات ، ورواية القصص ، وتمثيل المشاهد ، أى فى شغل نفسه ، بحالات الآخرين ومشاعرهم ، فسيكون فى بداية الطريق الذى لا يودى به الى أن يكون الشاعر الخالص . ولكن العنصر الغنائى سيظل بالرغم من ذلك كامنا فيه ، وعن طريق هذا العنصر الغنائى سيرتبط بأروع ما فى تعبيره . ان الغريزة الغنائية ، والتراث الغنائى ، لا حدود لهما فى شكسبير ، وهذا هو السبب

فى أنه بالرغم من كونه قصاصا عظيما ، وكاتبا مسرحيا عظيما ومصورا ومحبا عظيما لصورة الحياة ، بالاختصار ، فاننا لسنا بحاجة لتأكيد حالته كمثّل هنا . فهذا العنصر الغنائى ليس موجودا بقدر كبير ، بل فى الواقع ليس موجودا على الإطلاق عند بلزاك ، ولا عند سكوت (سكوت كاتب الكميات الضخمة من النشر) ، ولا عند ثاكري ، ولا عند ديكنز . وهذا هو السبب على وجه التحديد فى أنهم روائيون فى المكان الأول وبشكل أساسى ، ولكونهم يحبون صورة الحياة بشكل يكاد يكون مانعا . وهذا العنصر كبير، أو على أية حال موجود بدرجة كبيرة ، عند كاتبة مثل جورج ساند . وهذا هو السبب دون شك فى أننا نعتبرها روائية بالمعنى الواسع للكلمة وبشكل أقل دقة مما نفعل عند الحديث عن أولئك الكتاب الذين ذكرناهم . وهو موجود بدرجة لا يستهان بها فى نابغة يومنا النباه جورج مريدث : (١) ، الذى يبدو لنا بوضوح وكأنه يربط خيلا ذات أجنحة الى مركبة نشره . خيلا تقفز وترقص وتدور ذات اليمين وذات اليسار . وتجذب اللجام وتحاول أن تعلق عن الأرض وترنو نحو الطبقات العليا للهواء . أما بلزاك ، الذى تحرث أرجله الضخمة رمال صحرائنا ، فهو على العكس من ذلك نمط ونموذج للمصور والخالق ، بالذات ، بحيث اننى عندما أفكر ، أما حسدا وأما خوفا ، فى طبيعة الروائى وعمله ، فانى أفكر فى شىء يصل الى أعلى صورته عنده . وهذا هو السبب فى أن من رأوا منا بوصفهم

---

(١) جورج مريدث (١٨٢٨ - ١٩٠٩) بدأ حياته الادبية بقصة شرقية هى: *The Shaving of Shagpat* (١٨٥٦) . ثم أخذ فى تصوير المجتمع الانجليزى فى: *The Ordeal of Richard Feverel* (١٨٥٦) ، ثم كتب قصة تاريخية *Victoria* (١٨٦٦) ، ورواية سياسية: *Beauchamp's Career* ثم عالج موضوع تحرير المرأة من انانية الرجل فى *The Egoist* (١٨٧٦) *Diana of the Crossways* (١٨٨٥) وغيرها من الاعمال . وتعد « الانانى » خير أعماله واحدى الاعمال الهامة فى القرن التاسع عشر بوجه عام .

زملاء في الحرفة ، قيمته هذه ولو لحظة واحدة ، لا يستطيعون التوقف أبدا عن الحومان حوله ، وهذا و السبب في أنه يبدو كما لو كان يستطيع أن يقول لنا كل ما يستطيع الآخرون أن يقولوه لنا ، بالإضافة الى الكثير مما لا يستطيع سواه أن يقوله لنا . لقد عاش بلزاك واستنشق نسيم وسيلته الفنية ، أما كونه قد استطاع ان يحقق بها ، حياة حافلة جدا ، كرجل وكفنان ، فما زالت هذه الحقيقة تشكل احدى المشاكل المحيرة جدا — والتي لا اكاد أعلم اذا ما كانت من المشاكل الخاصة بالأدب أو بالحياة — فهو ذاته شخصية أروع من أية شخصية من الشخصيات التي رسمها ، وما زالت جميع الأسئلة التي يضعها أمامنا والأسئلة التي نشعر أننا عاجزون عن الاجابة عليها ، تبدو ذات سحر لا نهاية له .

لقد مات ، كما نذكره ، في سن الخمسين — وقد انهكه العمل والفكر والحب العنيف . الحب العنيف الذي وضعه في مخططة الضخم والذي ركبه كجزء من الالهة . بدأ الكتابة في سن مبكرة جدا وهو شاب ريفي بدون أصدقاء ، وبدون مال ، وكتب كتابة رديئة جدا ، واستمر الأمر على هذا الحال حتى قارب الثلاثين من عمره ، وأخذ يفكر في «الكوميديا الانسانية» *Comédie humaine* كما نذكر جميعا أيضا ، وهنا عثر على الأرض التي يستطيع أن يقف عليها ، وعثر على قدميه وصوته . فهذه الصورة الضخمة ، الموزعة والمقسمة الى أقسام ، ثم الى أقسام أصغر ، صورة فرنسا في وقته ، والصورة الزاخرة بالخيال والمعلومات ، بالخيالات والحقائق والأرقام ، عالم يتسم ببعد النظر الخاص والعام : غابة استوائية كثة بالتفاصيل والتخصيصات ، ولكن نسمة النبوغ القوية ما فتئت تلف حولها وتهز أعالي الأشجار محدثة هممة قوية ، هذه الصورة علقت أمامنا فترة لا تزيد عن العشرين عاما . ان هذا العمل الكبير ما زال واحدا من أكثر الحقائق

صعوبة على الفهم ، من أكثر الحقائق المغلقة والتي يصعب الغوص في أعماقها ، من أكثر الحقائق النهائية في تاريخ الفن . وإذا كان للمؤلف ، كما قلت ، موضوعيته الفائقة الخاصة به ، فالسبب في ذلك هو هذا التحدى القائم في شخصه والذي يواجهه أى مصور للحياة يلهمه الحدق ، ويحس بما يغريه بتمثيله وشرحه . كيف نصوره ، وكيف نشرحه كطاقة نشطة مجسمة ؟ نسأل أنفسنا كيف نصوره ، وهو يقوم بمهمته المضخمة التي فكر فيها وقبلها ، وكيف يمكننا التوفيق بين مثل هذا الانتشار وهذه الشدة وبين جمع مثل هذا العدد الضخم من الحقائق وامتلاكه ، وبين هذا التقديم الغنى لكل منها ؟ ان عناصر العالم الذى وضعه أمامنا ، بكل وقائعه الحادة : هذه العناصر لم تكن بالنسبة له ، رؤيا مباشرة - وهل من الحقيقة فى شىء أن يقال عن مثل هذا الجزء الكبير من الحياة اننا لا نستطيع أن نعرفه الا اذا عشناه ، وان عملية الحياة هي العملية التي تتطلب الجزء الأكبر من وقعنا ، فى حياتنا الانسانية القصيرة ؟ كيف أمكن لرجل أن يعيش بهذا القدر من الاتساع ، اذا كان فى سبيل خدمة فنه ، قد جرد نفسه وركزها الى هذا الحد ؟ وكيف أمكنه أن يجرد نفسه ويركزها الى هذا الحد ، اذا كان فى سبيل خدمة الحياة ، قد أحس وحارب وعمل ، قد كدح وعانى وتألم كنفر تحت السلاح الى هذا الحد ؟ ان ثراء وقوة مزاجه تجيب بالفعل على هذا السؤال الى حد ما وتجعله غامضا الى حد ما . كان بوسعنا أن يمد حدود وجوده هكذا لأنه لحد ما كان يهتز تحت تأثير كثير من أنواع الاتصال والفضول وقد كان هذا الاهتزاز العقلي هو باعثه ، ولكنه كان يعمل طوال الوقت على توسيع تجاربه واكثارها . وموجز القول : انه كان يستطيع أن يعيش بانطلاق ، لأنه كان يعيش دائما فى ضرورة بعينها ، فى الصلة المعينة بعينها - كان دائما ممتطيا مخيلته ، يطارد ، وسيفه البطولى

فى غمده ، كل ما يظهر فى طريقه • ولكنه كان يقيم دائما حول نفسه سياجا يحميه من المفامرة الشخصية ، التجربة الشخصية ، وذلك ليحفظ ذاته ليحولها الى تاريخ ، فكيف تسنى اذن للتجربة . بالمعنى المباشر ، مع ذلك ، ان تخلص نفسها ؟ او اذا وضعنا الامر بمنتهى السهولة ، اين ، فى ظل الضوء الذى تلقيه هذه الفكرة عن استخدام المادة ، أين كانت تقطع هذه المادة ذاتها بكل هذا العناء ؟ من أية مناجم وعن طريق أية ممرات ملتوية لا حصر لها ؟ وفى أية مواكب لا نهاية لها ، تتبع طرقا حلزونية ، وتتكون من عربات محملة تجرها الجياد ، والأفيال ، وصلت اليه هذه الامدادات الضخمة التى يتطلبها عمله ؟

ان النقطة التى يستطيع المعجب الذى يريد أن ينافسه ، مهما أحس بضالته بالمقارنة به - أن يقترب منه عندها أكثر ما يكون القرب هى ، كما يبدو لى ، بوابة الحسد ، اذ أننا نفقد أنفسنا بشكل لا يمكن مقاومته اطلاقا فيما نحصل عليه من رؤيا لكمية الحياة التى ينقلها خياله . فالكمية والحدة تشكلان معا وفى نفس الوقت علامته المميزة ، فالحقيقة هى أن طاقته لم تضغط بشده على بعض الأماكن لتضغط بخفة على البعض الآخر ، ولم تكن كثيفة هنا أو هناك لتكون رقيقة فى مكان آخر ، لم تسع وراء مظهر الامتداد والكثرة عن طريق عدم وضوح الصورة المستحضرة أو التناول السطحى أو مجرد الألاع عن طريق التصوير التخطيطى ، التى تستغنى فيما يختص بالرجوع والتحقيق عن الكتاب ، عن مجموعة الوثائق الانسانية كلها ، عما نسميه «الفصل والعدد» • انه لا يذر الرماد فى عيوننا أبدا ، الا فيما عدا تراب الذهب الناعم الذى تعمل رؤياه الرومانسية الخاصة فى ضبابه ، أى أنه لا يفعل ذلك أبدا ، عندما يدعى أنه لا يفعله ، عندما يدعى أنه يعطينا البيان

الكامل لحالة ما ، ويعالج حقائق المنظر الذى يحيط به . ثم أنه ينهج ، كما نرى ، منهج الوضوح المعجز ، تصوير الواقع على مستوى الواقع - بتحديد متناسب فعلا ، بالرغم من أنه وضوح يفشل أحيانا فعلا ( مثل غابة المثل التى لاترى من كثرة الأشجار ) نتيجة للجهد الكبير الذى يبذله . أنه يرى ويقدم من الحقائق أكثر مما ينبغى - حقائق تاريخية ، حقائق ملكية ، سلالية ، طبوغرافية ، اجتماعية ، وله فيها أفكار وصور أكثر مما ينبغى . وهكذا تصبح قيمتها مهددة بأن يفمرها فيضان من الاشارات العامة التى تطفو فيها ، ومن كثرة العلاقات المشار اليها عن طريق حقائق أخرى ، والتى تتكسر عليها كأمواج حركة المد العالى . وهكذا يكتنف بلزак الغموض فى بعض الأوقات لا لشيء الا لأنه اعتاد ايقاد عدة أعواد من الثقاب فى نفس الوقت ، أو لعنا نستطيع أن نقول نتيجة لاخلاصنا الذى يتسم بالتعجب على الأقل ان الضوء الذى يلقيه أكثر من الضوء الذى نجده فى أى ركن آخر من أركان حديقة الرومانس العظيمة المزروعة ، فهو ضوء غزير ، غنى وثقيل - مشير للاهتمام فى حد ذاته على حد قولنا .

أعتقد أنه من الممكن أن نقول الكثير ، اذا ما كان لدينا فسحة أكبر من الوقت عن موضوع الضوء الذى يلقيه المزاج الشخصى القوى فى مجال الرواية - لون الهواء الذى تتشبع به الصورة التى يقدمها بشكل غير واع بدرجة أو بأخرى . هذا أو ذاك أو غيرهما من مصورى الحياة ( كما نسميهم جميعا ) . وأقول غير واع لأنى أتحدث هنا عن تأثير الجو المتميز الى درجة كبيرة وان يكن متميزا تماما عن التأثير الذى يأتى نتيجة لمعالجة الروائى لموضوع بالذات ، فهو شيء يصدر عن الذهن المفكر بالذات ، ويتسم بلون المرآة التى تنعكس عليها المادة . وهذا من طبيعة الانسان ذاته - شيء صادر من روحه ، ومزاجه وتاريخه ، ينبع من ذات وجوده ، وجوده

الروحي ، في عمله ، وهو الى هذا الحد ، ليس مسألة حسابية  
أو حرفيه ، فالأمر كله ، بالاختصار ، أمر خاص به ، خاص بكل  
صاحب رؤيا ، أمر النبرة الخاصة بالوسط ، الذي تسبح فيه كل  
رؤيا ، كل مجموعة مجتمعة من الأشخاص والأماكن والأشياء .  
والسؤال الذي يمكن أن نسأله هو كيف والحالة هذه يبدو لنا  
ضوء العالم والناس الذين تنعكس صورهم وترسم ، العالم  
الذي تحقق وأصبح شاعريا ، العالم المؤثث المفروش الذي يحتال  
علينا الروائي لكي نقوم اليه برحلة في يوم عطلة ، سواء كانت  
رحلة رخيصة أو باهظة التكاليف ، رحلة يقوم بها العقل الرحالة  
القابل دائما للترفيه ، القابل دائما للخداع - كيف يبدو لنا هذا  
مختلفا عند فيلدنج ، وعند ريتشاردسون ، وعند سكوت ، وعند  
دوماس ، وعند ديكنز وعند ثاكري ، وعند هوثورن ، وعند  
مريدث ، وعند جورج اليوت ، وعند جورج ساند ، وعند جين  
أوستن ، وعند شالوت برونتي ؟ ألا نشعر بالمشهد العام وقد  
استحضرتة في أذهاننا بدرجة ما كل من هذه العصى السحرية  
التي ذكرتها ، وهو ينبسط تحت شمس غير الشمس الطالعة على  
المشهد المجاور ، ولا يستقبل أشعة الشمس من نفس الزاوية ،  
ولا يعرض ظلالها بنفس الحدة ، وبالاختصار لا يظهر  
وكانه ينتمي الى نفس الوقت من النهار ونفس حالة الطقس ؟  
لماذا تبدو لي الحياة المتدفقة في ديكنز وكأنها تظل  
دائما في الصباح ، أو في الساعات المبكرة جدا من العصر على  
الأكثر ، وفي حجرة فسيحة ذات نوافذ ، نوافذ كبيرة ، لا تغطيها  
الستائر ، وغير مغسولة لحد ما ، نوافذ تطل على جميع الجهات ،  
في نفس الوقت ؟ وعند جورج اليوت ، لماذا نرى الشمس دائما عند

المغيب والظلال تطول ، ويميل العصر الى المغيب ، وتعبث الرياح  
بالأشجار بغموض ، ويميل لون النهار بشدة الى اللون الأصفر ؟  
ولماذا نتحرك في خريف لا ينتهى عند شارلوت بروننتى ؟ ولماذا نجلس  
باستسلام فى ربيع دائم عند جين اوستن ؟ لماذا يعطينا هو ثورن ساعة  
من العصر اكثر تأخرا من أى شخص آخر ؟ نعم ساعة متأخرة ،  
متأخرة ، متأخرة بشكل غامض تماما ، وكما لو كان الوقت فى الخارج  
شتاء دائما ؟ ولكنى أضيع الدقائق بعينها ، التى ادعيت فى بادىء الأمر  
انى أضن بها ، ولا يشد أذى فى هذا العبث سوى رؤيتكم وأنتم  
تترقبون أى وقت من أوقات النهار أو أى فصل من فصول السنة  
أو أى نوع من الطقس سأثبت على وجه الساعة المعقد عند ثاكري .  
أعتقد انى أرى بالفعل ، الضوء عنده أيضا - أراه واضحا كضوء  
الأيام الممطرة فى الشوارع السكنية ( شىء يختلف عن مجرد الغسق  
الباهت ) ، ولكننا لسنا على أية حال ، بصدد الحديث عنه ، فبالرغم  
من ان قدرة بلزاك على الانتظار قد أثبتت ذاتها ، طوال نصف قرن  
من الزمن ، أثبتت أنها قدرة ضخمة ، فيجب ألا أعول على ذلك أكثر  
مما ينبغى .

ان موضوع لون الجو والوقت عند بلزاك سيتطلب منا دون  
شك أن نجلو كل مهارتنا - اذا سمحتم لى أن أقول أكثر من شىء  
واحد عنه . فذلك الخليط من الشمس والظلال المنتشرة فى  
«الكوميديا الانسانية» - خليط ثرى وكثيف - خليط أكثر ثراء  
وكثافة ويمثل كمية أكبر من « الجو » مما نجد - بكل تأكيد ،  
داخل حدود أى اطار معلق . تلك هى الطريقة التى نراه يعيش  
بها فى حديقته ، وبسبب طاقته التى لا تنى والتى يدور بها فى تلك  
الحديقة ، أعتقد أن حظه وامتيازته ، بالرغم من العمل الشاق الذى  
حمل ثقله ، وبالرغم من صغر الجائزة المباشرة التى حاز عليها ، هما  
دون غيرهما ما يحسد عليه . . يبدو ذلك غريبا ، ولكن ما يبقى معنا ،

أكثر ما يبقى ونحن نتتبع خطاه هو احساس بالتurf العقلى الذى كان يتمتع به . فلكى يتسنى لنا آن نضعه فى بؤرة الضوء مرة واحدة ، يجب علينا أن نبسط الأمور ، وعلاوة على ذلك فان ثراء التجربة التى يقوم بها نيابة عن غيره ، هو الجانب الذى يقربه أكثر من غيره الى قلوب أولئك الذين يهتمون — بالدور الحقيقى الذى يلعبه الخيال . فمذ اللحظة التى ينشط فيها خيالنا ، بالطبع ، ومذ اللحظة التى نحاول أن نمسك فيها بالصور التى يرسلها ونحتفظ بها ، منذ تلك اللحظة ونحن أيضا بطريقتنا الضعيفة نسبيا ، نعيش بالنيابة — ننجح فى فتح سلسلة من الممرات المجللة بالظلال ، والتى يمكننا أن نلهو فيها الى الامام والخلف ، بشيء من المهارة الصببانية . ومهما يكن من أمر ، فممراتنا أساسا قصيرة ومظلمة ، وسرعان ما نصل الى نهايتها — الى حوائط صماء ، لا ترجع صدى ، تنطفئ عندها الشمعة وتنتهى اللعبة ، ولا نجد ما نفعله سوى أن نعود على أعقابنا . ان رفاهية بلزأك ، كما أسميها توجد فى العدد غير العادى والطول غير العادى لما له من ممرات متفرعة ، دائرية — فى تلك المتاهة التى تاه هو نفسه فيها فى نهاية الأمر . ويعود الفرق فى النهاية بمعنى آخر ، الى العمق الذى نعيش به ، وعمق بلزأك مسجل لصالحنا على كل صفحة من صفحات عمله .

والمسألة كما ترون مسألة نفاذ الى داخل الموضوع ، فممراته كانت تمتد دائما الى أبعد وأبعد وأبعد ، وما هذا الا طريقة أخرى للتعبير عن شغفه المغرق بالتفاصيل . ولا يهم فى شيء بالنسبة للقضية التى أعالجها الآن — ان هذا الاغراق هو أيضا خطاه الكبير وبالرغم أيضا من كونها كلها تفاصيل حية ومتصلة، ومميزة وبناءة ، وتمليها أساسا شروط خطته . أن علاقات الأجزاء بعضها ببعض الآخر تتكاثر أحيانا لدرجة الجنون — مما يكون السبب فى تقس

الوقت في أنها تبين لنا درجة تخيله ، وتؤلف عظمة مغامرته الذهنية .  
أما الخطة التي اتبعها فهي الا يعالج في المكان الأول ، عالم أفكار يحيا  
عن طريق شخص تمثّل هذه الأفكار بل يعالج العالم المزدهم ،  
المبنى ، المحسوس ، المثبت ، الذي أمامه ، والذي تجد الأفكار  
نفسها معروضة حتما عن طريق دراسته . وإذا ما كان المصير  
السعيد الذي ينتظرنا تبعا لذلك هو أن نشارك في الحياة بإيجابية  
وتصميم ، وليس بسلبية وضيق ، بمجرد الاحساس والمعاناة ، فإن  
سعادتنا ستكون أعظم عندما تكون القدرة المستخدمة أكبر . أننا  
نستخدم قدرات مختلفة - يستخدم البعض سواعدهم وأرجلهم  
وبطونهم فقط ، أما بلزك فاستخدم أكثر ما استخدم الشيء الذي  
يملك منه أكثر من غيره - وهنا يتوقف ما نشعر به من غموض  
نحوه - هنا نتبين كيف يأتي بمادته : فهذا هو الحل الوحيد  
لمشكلة محيرة لا يمكن فهمها بشكل آخر . لقد جمع تجربته داخل  
ذاته ، اذ لا يمكن تفسير عمله عن طريق أى نوع آخر من الاقتصاد  
فنظام الحبس ( الانفرادى ) في سبيل المعجزة ، كان بالتأكيد نظام  
الراهب البنديكتى الذي يقضى حياته داخل جدران دير الأربع،  
منكبا طوال السنه على قطعة الجلد الملساء التي يكتب عليها بالذهب  
والزخرف العجيب وباللونين الأزرق والقرمزي أمجاد دينه وقصص  
قديسيه . لقد كان بلزك ينظر الى ذاته بالفعل نظرة رهبانية  
بشكل أو بآخر ، فقد كان يشعر بأكثر قدر من الراحة وهو يعمل ،  
في ردائه الفضفاض الأبيض وغطاء الرأس المتصل به ، وهذه صورة  
له تركها لنا فن عصره الودى . الا ان موضوع كتابته المذهبة ،  
والحالة هذه ، لم يكن مجرد قصص القديسين بل قصص قوم أكبر  
عددا بكثير ، قوم لم يدرجوا في مصاف القديسين بل قوم من  
المكافحين والخطاة ، لا يتم الأمام بصفاتهم في مكان العبادة ذاته  
مطلقا ، ولا حتى في سطور أقدم السجلات التي خبا لونها ، ولا من

الشفاه الرقيقة لأكبر الأخوة سسنا ولا فى الزجاج الملون لنوافذ الكنيسة .

وهنا نحسده حقا ، فوجود حالات انسانية أخرى كثيرة الى هذا الحد ، ومصائر شخصية كثيرة الى هذا انحد يمكن أن يدخلها المرء الى ذهنه ، معناه أن بمقدوره فعلا ان يخرج من صندوقه الخاص . ولقد كان بلزائه فعلا غارقا فى عالمه الخيالى بصفة مستمرة الى ذقنه وليس الى الرسغ والركبة فقط كما يفعل الضعاف والمتخوفون فى هذا المجال . وسرعان ما تدب الحياة فى الشخص الذى يراها ، بما تزخر به من مميزات . فكل فضيلة وكل رذيلة ، كل قوة وكل ضعف ، كل شهوة وكل عادة لها ، أصواتها وتعبير عيونها ، وما تمتاز به تقاطيعها وأطرافها من حركات ، وما على ملابسها من أزرار ، وما على صحافها من طعام ، وما فى جيوبها من نقود ، ما فى بيوتها من اثاث ، ما فى صدورها من اسرار كلها أشياء تثير اهتمامه ، وتشغله ، وتسيطر عليه ، ولها بالنسبة للصورة التى يقدمها أهمية وعلاقة وقيمة . وهكذا تتكاثر القيم تكاثرا هائلا ، وتصبح للرؤيا بذلك قدرة ترفيحية ضخمة ، بشرط أن تستطيع الرؤيا أن تتحمل ذلك . فتحملها - بمعنى تحملنا نحن لها امر هام ، فالاستمالة موجهة بالفعل الى تلك القدرة على الانتباه التى بها نعلم أنفسنا بأكبر قدر يمكننا ، نعلم أنفسنا بهذا القدر من الرضى عن النفس ، وبهذا القدر من الحيوية الصاخبة ، بحيث يمكن القول : أننا قد فقدناها بالفعل من قبل - ونتيجة لذلك فان أى عمل فنى أو تقدى يتطلب منا مجهودا ، يسقط لهذا السبب بعينه من الاعتبار . وانتباهنا ضرورى لا لمعرفة الطريق فى متاهة « الكوميديا الانسانية » فحسب ، بل للاحتفاظ بالمؤلف نفسه فى مستوى النظر ، وفى العلاقات التى نتصوره فيها نتيجة لذلك . واذا كان يوسعنا ان نشحد انتباهنا

بالقدر الكافى ، فسنستطيع اذن أن نسير معه فى رواق الفكر العظيم المفطى بالزجاج ، هذا الرواق الطويل ، المضىء ، المازين بالصور ، والصالح لتسير ، وحيث تطل من الناحية الواحدة سلسلة لا نهاية لها من النوافد ، على حديقة فرنسا التى تركت بها الثورة آثارها وشوهدت وجهها ولكنها رمت وأعيد بناؤها الى حد ما ، وتطل من الناحية الأخرى - على الشخوص واللوحات التى نتخيلها تخطو الى اسفل لتقابلها ، وهى تصعد عائدة الى اطلالها ، الأكبر منها والأصغر ، ولتتخذ الوضع والتعبير التى أراد لها أن تبدو عليه وتتخذها .

لقد رأينا فى الفترة الأخيرة حالة أدبية تنتمى الى نفس الفصيلة العامة التى تنتمى اليها حالة بلزاك ، وأثار وجودها بعض التأملات المماثلة : وقد اتاحت لى الفرصة منذ فترة وجيزة ، بعد موت أميل زولا ، أن أحاول كتابة تقييم لعمله الغير العادى - لسلسلة « روجون - ماكار » *Rougon Macquar* التى تكون فى الواقع فى مكتبة الروايات التى تأمل أن تحيا بدرجة ما نصبا لفكرة الامتلاء والشمول والتنوع ، ولا يعلو عليها سوى «الكوميديا الانسانية» كان السؤال يلح علينا بشأن قدرة زولا ، وحياة زولا الأدبية بنسبة وقيمة تختلف عما هو فى حالة بلزاك ، كما أدرك تماما ، ويحمل وجهها أقل تميزا بكثير ، ولكن كان يواجهنا بالرغم من ذلك ، على كل عتبة ، وبالأكثر لأنه هو نفسه قد وضعه هناك بالذات فلقد كان يهدف منذ البداية ، بالاختصار ، الى عدم اضاعة أى وقت ، كما لو كان المرء يستطيع أن يحصل على التجربة ، حتى مجرد الكمية اللازمة ليرى غيره من الناس أنه قد حصل عليها ، دون أن يضيع وقتا ! - ولكن الدرجة التى حقق بها ، هو الآخر ، التعبير الصحيح ، وهو معوق الى هذا الحد ، بلغت حدا مازال يهزنا

بشدة . لقد اضطر الى التبسيط بشكل مبالغ فيه - اضطر الى عدم تناول حياة الروح على الاطلاق ، والى الاكتفاء بالحياة القائمة على الغرائز والأهواء الأكثر قربا ، والتي يمكن أن يجدها بسهولة ، وسرعة في الحياة الواقعية . اضطر ، بالاختصار ، الى حبس نفسه حبسا يكاد يكون كاملا في نطاق الدوافع والاضطرابات التي تملك الرجال والنساء على حد سواء وأن يتناولها كما تظهر في المجموع وفي الأعداد الكبيرة ، حتى اذا ما كتبت بحروف كبيرة ، فقد تقرأ بالتالي بسهولة ، أكبر . وبهذه الطريقة، واجه وتغلب على الصعوبة التي كانت تواجهه - صعوبة معرفة وتصوير هذا الجزء من الحياة فقط، الذي يمكن الاعتماد فيه على مذكراته . ولكني أظن ان المعرفة الحقيقية قائمة بالأحرى على التبديد ، تبديد الوقت ، والرغبة ، والفضول ، والاتصال ، بحيث ان أعظم المغامرات، التي تخوضها روح الفنان هي تلك التي تقوى كلمته بشكل لا حدود له ، والتي لا يمكن الاعتماد فيها على مذكراته . فهنا بالذات نجد الفرق بين بناء ثابت ، مربع ، متناسق مثل « روجون - ماكار » ، الذي يفسده الجانب الآلى الى حد بعيد ، وبين النصب الذي خلفه بلزاك - والذي أحسب أن عمل زولا ما كان ليوجد دون وجوده كمثل له . ان عملية البوتقة الغامضة: عملية تحويل المادة تحت الحرارة الجمالية ، أتم وأكثر روعة أيضا في « الكوميديا الانسانية » ، وذلك نتيجة لعملية مزج أشد وأكثر طواعية ، فاذا لم تكن الأهواء والأحوال الأكثر شيوعا والاكثر جانبية، لمختلف تلك الاحداث ، قد جمعت في مثل هذه الباقة الكبيرة الغريزة الممثلة في أى وقت من الأوقات ، فانها تبدو ، من الناحية الأخرى، وهي تعمل بحرية أكبر في الحالة الفردية - والحالة الفردية هي التي

تسمح بالروعة الكبرى . من الصعب أن نحدد أين توجد روعة وجمال زولا ، بينما كثيرا ما نجد من الصعب أن نقول بشأن عدة صفحات من صفحات بلزاك أين تنعدم ، حتى وهو يرزح تحت عبء شخصيته الثقيلة بدرجة كبيرة . ان أعم وأعمق علامات الرواية ، من تجربة مستميتة الى أخرى ، هي أنها فى جميع نواحيها، محاولة للتمثيل أو للتصوير - هذه هي بدايتها ونهايتها : ومن هنا يمكن للمرء أن يقول أخيرا ، بعد أن يأخذ كل شيء فى الاعتبار، ان عمل زولا كان ، بمستواه الضخم ، مثلا رائعا لمحاكاة التصوير وتظهر المحاكاة فى بعض الأماكن - وبشكل ملفت ، يدعو الى الاعجاب فى رواية « الدبوس » : *Assomoir* مثلا ، فى شيء نظنه الحقيقة ، أما فى معظم الأحوال ، فالشق الفاصل ، والفرق الحاسم يسير فى خط مستقيم ، ويمنع العملية التى يحاول الكاتب القيام بها من أن تصبح الشيء الكامل ، المستقيم ، الصحيح ، الذى يعطيه لنا أولئك الذين دفعوا ثمن معلوماتهم فعلا . وهنا بالذات يبقى بلزاك راسخا ، لأننا نحس أنه ، بالرغم من كل أخطائه ، من أدعاء للعلم وثقل ، وعجرفة ، وذوق رديء ، وشكل خال من الفتنة ، فان روحه قد دفعت بشكل ما ثمن معرفته . ان الموضوع ، الذى يختاره لنفسه ، المرة تلو المرة ، هو المخلوق البشرى المعقد والحالة البشرية، وهو هذه التعقيدات كما لو كان يعرفها كما عرفها شيكسبير ، بوعيه المشحون ، بتاريخ روحه وتعرض احساسه المباشر لها . لقد وجد مصدر هذه الامدادات دائما - بل ويمكن أن نقول أنه تركه أيضا فى معظم الأحيان - وهو جالس بجوار مدفاته حيث توجد الصحبة التى أجده محبوبا معها ، والتى قد تكتسب علاقته الوثيقة العملية بها ، أثناء

مثل هذا الافراط والتمادى فى الرغبة العقلية الشديدة اسم حسن  
الحظ الشخصى العظيم الذى أطلقته عليها .

الأقل ، بكل تأكيد ، أننى اعتبر عددا كبيرا من أخطائه أخطاء  
جسيمة ، وأنه اذا سمح بذلك الوقت ، لكنت قد تحدثت عنها ،  
ولكن لأضف بسرعة أيضا ، أنها ، بوجه عام ، أخطاء فى التنفيذ ،  
أخطاء فى الصياغة ، حوادث تقع أثناء عملية التنفيذ ، ولا تنتمى قط  
الى ذلك الخطأ الذى يوجد فى الفنان ، فى الروائى ذاته ، وانتهى تبلغ  
حد اهدار كرامته وهو عدم التشبع بالفكرة . فعندما يفشل التشبع ،  
فلن يجدى وجود أى شيء آخر نفعا ، وعلى العكس من ذلك ، عندما  
ينشط التشبع فلا يمكن لأى فشل يصيب طريقه التنفيذ ان يتدخل  
بشكل قاتل . أما عند بلزاك ، فلا يحدث قط هذا التدخل الذى  
يفضى الى الفشل ، والذى يتلخص فى عدم رؤية الفنان لصورته  
وتملكه لها ، فى عدم تثبيتته لمخلوقه وحالات مخلوقه والامساك بها .  
« يحب بلزاك فتاته فاليرى » ، هذا ما يقوله تين Taine (١) فى  
مقاله العظيم - بل أروع ما كتب عن كاتبنا - وهو يتحدث عن  
الطريقة التى رسمت بها مدام مارنيف الصغيرة الفظيعة فى « الأقارب  
الفقراء » : *Tres Parents Pauvres* وعن الحبل الطويل الذى تتمكن  
بواسطته من الانتهاء من تمثيل دورها ، والذى ضمنه لها اشتراك  
خالقها فى حقيقتها . فقد كان كما هو الحال بصدد توضيح  
أوجه التضاد بينها وبين بكى شارب (٢) ، شخصية ثاكرى ،

---

(١) تين ( ١٨٢٨ - ١٨٩٣ ) الناقد الفرنسى المعروف .

(٢) بكى شارب : *Becky Sharp* : الشخصية النسائية الرئيسية

فى رواية « سوق الباطيل » وهى شخصية امرأة ذكية جميلة طموحه ، تلعب  
بقلوب الرجال ، لتحقيق ما تصبو اليه من نعيم وترف .

أو بالأحرى بين موقف ثاكري نحو بيكى ، وما يظهره منذ البداية من غيرة واضحة على حريرتها . أذكر أنني قرأت فى الوقت الذى نشرت فيه دراسة تين ، بالرغم من أن هذا قد حدث منذ زمن بعيد جدا جدا ، اذكر جملة وردت فى عرض انجليزى للكتاب ، بدت لادراكى المحدود حتى فى شبابى المبكر ، انها تستحق أكبر جائزة تمنح للغباء النقدى الواضح . يقول المعلق اذا كان بلزاك يحب فاليرى ، فان هذا لا يدل على شيء الا على ذوق بلزاك غير العادى ، أما الحقيقة فهى أنه استطاع طوال الوقت فعلا ، وبالذات عن طريق حبه لكل شخصية يمسك بها - وبالأكثر حبه للشخصيات الأكثر حدة وحيوية ، استطاع خالق مدام مارنيف أن يستعرض مادته ، فهذا الحب ، كما يسميه ، هذا الفرح بحركتها المعروضة والمنقولة الى القارىء ، بوقفها المستقلة وحركتها الذاتية ، وسلوكها المنبثق من شخصيتها ، هذا ما جعل هذا التشبع الذى اتحدث عنه ممكنا ، وما أمدته ، خلال الثغرات التى لا مفر منها فى استعداده وشقوق سجنه ، سجنه الطويل المصحوب بالعمل الشاق ، ما أمدته بالطريق المختصر الى المعرفة التى كان يتطلبها . فقد عرف هذه الشخصيات عن طريق حبه لها كعناصر موضوعه ، وحيات ذهب منجمه ، ولم يحبها عن طريق معرفته لها .

وعلى أى حال ، فقد أحب حبا شديدا ذلك الاحساس بشخصية منفردة ، مستكشفة ومقبولة ومتمثلة واستمتع بها كما تستمتع اليد بالقفاز الذى يناسبها تماما . لعل هذه

الصورة التي استخدمها فضفاضة بعض الشيء ولا تناسب الموضوع تماما ، فالشيء الذي أحبه بلزاك هو النفوذ الى داخل الوعي القائم داخل جميع الملابس ولقفازات وما انيها ، النفوذ الى داخل شكل الحياة ، الذي يرغب في تقديمه بجلده وعظمه ، بما عليه من ملابس ، وما له من ملامح ولون وطريقة للكلام . كيف يتسنى لنا أن نعرف أشخاصا بالذات يقدمون لنا على سبيل المثال ، ما لم نعرف مركزهم بالنسبة لأنفسهم ، ما لم نر ذلك من وجهة نظرهم ، أى من نقطة ارتكاز وعيهم أو احساسهم التي لا يتسنى لنا أى تقدير أو تذوق ، دون أن نعمل لها حساب ، لقد أحب بلزاك اذن فاليري ، بينما لم يحب ثاكرى بيكى ، أو بلانش أمورى : Blanche Amory في « بندنيس » *Pendennis* (١) . لم يكن هدفه التعريض بها ، بل كان هدفه على العكس من ذلك تغطيتها وحمايتها لصالح نبوغها الخاص وحريتها . وكان الباعث لذلك مركزا في تقييمها ، على العكس تماما من موقف ثاكرى ، الذي كان يرمى الى كشف بيكى تماما والتعريض بها وملاحقتها والامساك بها متلبسة ، والتشهير بها ، هذا بالرغم من أن هناك محاولة للتخفيف عنها ، ومن أن هناك أعجابا ، غير منطقي ، تنتزعه من ثاكرى من آن لآخر ، غريزة باطنية أكثر رقة مما يسمى بالحماس الخلقى . يريد الكاتب الانجليزي ان يتأكد في المكان الأول من حكمك الخلقى ، أما الفرنسي ، فعلى استعداد ألا يتعجل ذلك ، وان يخاطر بخلاص

---

(١) *Pendennis* : ( ١٨٤٨ - ١٨٥٠ ) . بلانش شخصية أخرى من شخصيات ثاكرى النسائية. ، التي تعاني في تصويره لها من الفلسفة الخلقية السائدة في العصر الفكتوري والتي لم يتمكن ثاكرى من التحرر منها تماما .

روحك ، فى سبيل موضوعه وما يثيره من اهتمام ، فهو يكشف عن عيوب مدام مارنيف انضارة المهلكة ، بالقدر الذى يمكن أن تكشف به أى شىء فى الحياة ، أو فى الفن عن طريق تطور الموقف والموضوع ذاتهما ، حتى أنه عندما ينتهيان من عمل ما يرغبان عمله ، وما يمليه عليهما المنطق ، تكون على استعداد لتقبل ذلك منهما . ولا نشعر بالضيق الشديد ولا نشعر وكُننا أجبرنا على سماع محاضرة ، أو لقنا درسا لا لزوم له ، كما لا نشعر أن مدام مارنيف قد أصبحت ضحية لذلك . أما فى « بندنيس » فمن يستطيع أن يقول أن بلانش أمورى ، وسوط المؤنف لا يفارق ظهرها الأبيض العارى الصغير منذ البداية — من يستطيع أن يقول : أنها لم تصبح ضحية ، أو أن ظهرها العارى الصغير ، وبياضها ، وكل مابقى منها ، قد قدم ، بمثل هذه الطريقة ، كما كان يحق له أن يقدم ؟

وهكذا يرجع الأمر فى النهاية الى احترام حرية الموضوع التى نتحدث عنها ، وانتهى أجد نفسى مستعدا لتسميتها العلامة العظيمة التى تميز المصور من الطراز الأول . ويكاد مثل هذا المشاهد للكوميديا الانسانية أن يحبس أنفاسه لثلا يوقف مجرى هذا الترخيص الطبيعى الذى يتمتع به . أما المشاهد الذى يبدأ فى التنفس بصوت مسموع بحيث أن صوت تنفسه لا يزعج ذلك المخلوق الصغير الذى يزجر أو يلعب ، والمفروض أن يقوم بدراسته ، فحسب ، بل يغرق أيضا الأصوات الطبيعية الصادرة من هذا الحيوان بحيث لا تصل الى آذاننا ، كما يغرق أيضا تلك المهمة العامة الصادقة الصادرة من المشهد الانسانى بوجه عام — مثل هذا المصور ليس جديرا بالمهمة التى أخذها على عاتقه . فإذا كان مثل هذا الاسكتنتاج هو ، لحد كبير ، الدرس الذى نستخلصه من نظرتنا المتجددة لبلزاك ، فهناك فى رأى ، درس أكثر أهمية ، مخبأ فى طبقات أكثر عمقا — هو أنه

لا يوجد فن مقنع ، تكاليفه ليست باهظة بدرجة تؤدي الى الخراب  
ولست على استعداد ان اقول ، في حضرة خلفاء بلزاك من امثال  
جورج اليوت ، وتولستوى وزولا ( اذا ما اكتفينَا بذكر ثلاثة فقط  
منهم ) انه كان آخر الروائيين الذين أدوا المهمة بنجاح ، ولكنى  
سأقول : اننا نخشى على الاقل بأنه انفق في سبيلها اكثر من غيره .  
اذ يبدو لنا الكثيرون ممن جاءوا بعده ، وكأنهم أدوا المهمة ، حسب  
التعبير السوقي ، بطريقة رخيصة ، والسبب الرئيسى لذلك ، دون  
شك ، هو انه قدر لهم ، دون ان يكون لهم يد في ذلك ، مقدما  
بالرخص . ففى الفن ، لا يؤخذ فى الاعتبار بالطبع ، سوى المماز ،  
ولا يبقى للتقييم والتذوق ، مهما قصرت المدة ، سوى الاسمى  
دائما من كل صنف ، ومن يستطيع ان يقول ان الاقتصاد الشديد  
الذى تمارسه الاغلبية العظمى من أولئك الذين يرغبون ، فيما  
يبدو ، فى محاولة « تصوير » الموضوع الانسانى والمشهد الانسانى ،  
صادر من شىء أسوأ من الاحساس بأن رأس مالهم محدود ؟  
ان هذا التقتير المزدهر يعمل بنجاح دون شك ، بالنسبة للروائى ،  
اذا أخذنا كل الظروف فى الاعتبار ، ولكن نتائجها كانت وخيمة بالنسبة  
للرواية ، باعتبار الرواية شكلا يمكن للنقد ان يشغل ذاته به .  
فسوء حظ الرواية ، وما تعانيه من اهمال وما سميت به حالة  
افلاسها عندنا ، ليس نتيجة غير طبيعة لفشلها فى معظم الاحيان ،  
فى أن تكون مشيرة للاهتمام من الناحية الفنية . فقد أصبحت سلعة  
سهلة الصنع ، تحمل فى كل جانب من جوانبها علامة الآلة ،  
أصبحت سلعة تجارية ، تنتج بكميات كبيرة ، وعندما نراها هكذا ،  
فسندير لها حتما ظهورنا ، تحت تأثير الصحوات النادرة للبائع  
النقدى ، ونعقد المقارنات بينها وبين تلك المنتجات الثمينة والتي  
تسم بنفس الصفات العامة التى كنا نزن انها من صفات النوع  
المصنوع صناعة يدوية وليست آلية .

ودرس بلزاک ، في ظل هذه المقارنة ، درس متعدد الجوانب ،  
ومما لا شك فيه انى سأحمل نفسى مهمة تزيد عن طاقتى ، اذا  
حاولت ان اعدد الحقائق المختلفة التى يوضحها لنا . لا بد لى ان  
اأختار بعضها ، وسأأختار الأهم ، سأأختار الحقائق الثلاث أو  
الأربع التى تشمل الحقائق الأخرى لدرجة ما . فعندما نقرأه مرة  
أخرى ، عندما نفتح كتبه فى أى مكان تقريبا ، فان ما يسترعى  
انتباهنا فى التو هو الجزء الذى يخصه ، فى أية صورة لظروف  
المخلوقات التى يشغل نفسه بها . فاذا قارنا بينه وبين غيره  
من مصورى الحياة النثرين لوجدنا انهم لا يكادون يرون الظروف  
اطلاقا . فمن الواضح أنه كان يعتقد أن التصوير الادعائى  
لا يعد شيئا ، أو أقل من لا شيء ، يعد شيئا باطلا جدا ، ان لم يكن ،  
فى روحه وهدفه ، فن التصوير الكامل ، والكامل بانطبع كلمة  
كبيرة ، ولا يوجد فن على الاطلاق ، كما تذكرنا بذلك الأشياء كثيرا ،  
ليس فى كثير من نواحيه ، حلا وسطا يدعو الى الرثاء . فعنصر  
الحل الوسط موجود دائما فى الفن ؟ ومن جواهره ، نعيش معه ،  
وقد يعمل على حملنا على التواضع . ولعلنا نستطيع أن نجد  
وصفا لا بأس به للأمر كله فى اجابة وجدت نفسى اجيب بها مرة  
على صديق ملهم خاتته شجاعته ، زميل فى الحرفة كان قد أعلن  
فى يأسه ، أن المحاولة لا تجدى نفعا ، وان الرواية شكل صعب الى  
أقصى حد . انه شكل صعب جدا بالفعل ، ولكن الطريقة الوحيدة  
للسيطرة عليه هى ان ندعى دوما أنه ليس صعبا . ويرجع مجد  
بلزاک العظيم الى أنه ادعى ذلك أشد ما يكون الادعاء . لم يكن عليه  
ان يدعى ذلك فى أى وقت من الأوقات مثلما كان يدعى ذلك  
عندما يتناول تصوير الجو المحيط ويقوم بهذا التقطير للجو الطبيعى  
والاجتماعى ، الذى اتحدث عنه ، وهى الأشياء التى تتطلب بشدة

من المصور ان يملكها بصفة أولية ، تتطلب ذلك بدرجة تجعل الكثير من المصورين يفزعون من هذا المتطلب ، عندما يدركونه ، فيفضلون ان يتجنبوا المسألة كلها . وهكذا يتحتم على هذا الشخص الذكى ان يخترع طريقة أخرى تجعل شخصياته مثيرة للاهتمام ، وبمعنى آخر ، طريقة أخرى غير الطريقة الشاقة ، التى تتطلب كل هذا التبصر لتقديم هذه الشخصيات لنا . وهذه الشخصوس التى يتقفل عليها موقف معين ، تشير اهتمامنا بالفعل كشخوس فى يد القدر : بالقدر الذى نشعر به ، - ونحن نشاركها وجودها - بكيفية تدخل القدر وكيفية ايقاعه بها . فهى لا تثير الاهتمام وهى فى الفراغ - وبلزاك ، مثل الطبيعة ذاتها ، يكره الفراغ . ويستحوذ موقف هذه الشخصيات على انتباهنا لانه موقفها وليس موقف شخص آخر ، أى شخص آخر ، موقف مخلوقات ليست لها ذاتية معينة . فليس من العيب اذن ان نثبت شخصياتها أمامنا أولا ، وبقدر ما نفعل ذلك ، بقدر ما تكون مغامراتها وثيقة الصلة بها ، ونتيجة لذلك ، جديرة بتقديرنا فما من شىء فى الوجود يدعى مغامرة خالصة ، هناك فقط مغامرتى ومغامرتك ، ومغامرته ، ومغامرتها والمغامرة العظمى على الاطلاق ، فى رأى حقا ، هى مجرد كونك أنت ، أو كونى أنا ، مجرد كونه هو أو كونها هى . فقد كان بلزاك يتخيل أن هذا فى حد ذاته مغامرة ضخمة حقا . ولم يستهوه شىء أكثر مما استهواه ميله الى أن يبين كيف نوجد جميعا ، وكيف نوضع فى مكان ما وكيف نبنى لنكون كذلك . ان ما يحدث لنا ليس الا اسما آخر للطريقة التى تضغط بها الظروف علينا - وعلى ذلك فوصف ما يحدث لنا هو وصف لظروفنا .

أضف الى ذلك ، اذن ، ان جميع عناصر الصورة تمتزج تحت يده امتزاجا كاملا - عناصر ماهية الناس مع ما يفعلون ، ما يفعلون مع ماهيتهم ، عناصر الحدث مع عناصر القائمين به ، عناصر الجو مع عناصر الحدث ، عناصر جميع اجزاء المسرحية ، كل مع الآخر ، وعمل مثل « الأب جوريو » : *Le Père Goriot* مثلا ، أو « أوجينى جرانديه » : *Eugénie Grandet* ، أو « قس القرية » : *Le Curé de village* يتمتع من ناحية هذا الامتزاج بنوع من الكمال الذى يصعب فهمه . اذ يظل الموقف مغلفا فى ظروفه ، ثم يخرج منها بقوته الداخلية القابلة للامتداد ، ويتقدم الحدث يصحبه هذا الحفيف الثرى الذى يحدثه ذيل هذا الرداء المأسوى الساخر العظيم ، والكل متماسك معا بفن يجعل من « الأب جوريو » بوجه خاص ، مثلا أعلى للتكوين ، ونموذجا لتلك الفضيلة الرقيقة التى نطلق عليها الاقتصاد فى التأثير ، الاقتصاد فى الخط واللمسة . وان لم يكن الاحساس الذى لا يخطئ بالتناسب علامة بلزак المميزة ، بوجه عام ، الا أن القدرات العظيمة كفيلة بتقديم المفاجآت العظيمة ، فقد كان تناول بلزак للظروف بهذا الاتساع يجعل العمل ، مهما كان شأنه ، يبدو متناسبا للتكوين بشكل يدعو الى الاعجاب فى معظم الأحيان . ولعل المتعة الناتجة عن حسن التكوين هى أغلى مفاتن « القصة » جميعا - ولعله ما من برهان أدل على فقرنا الحالى من أنه ، بوجه عام ، عندما يقدم المرء حجة فى صالح التكوين فان الحجة تبدو ( بقدر ما تفهم ) حجة لصالح حساب المثلثات أو تشريح العظام . « التكوين - وما يكون هذا ، ومهما كان ، فما شأنه وهذا الأمر ؟ » وسأسلم هنا بأن كلا منا يعرف ما هو التكوين تماما ، اذ بدون ذلك الزعم ، لن أستطيع ان أختم ، كما يجب أن افعل على الفور . فوجود

الظروف ، عندما تقدم بحق ، وعندما تقدم بوضوح ، يعد  
العدة للحدث - الذى هو ، من خطوة الى أخرى ، متضمن دائما  
فيها ، بينما عملية تعليق الحدث فى الفراغ والبأسه هناك  
أجراسا ترن ، مما يسمى بالحوار فقط ، فلا يعد شيئا على  
الاطلاق بالنسبة للمتعبه الأخرى . فهناك عنصران فى رأى ،  
لفن الروائى ، بقدر ما يكونان الصعوبة الكبرى ، بقدر ما يفتناننا  
الى أقصى حد : فهناك فى المكان الأول سر اختصار موكب  
الحقائق والاعداد ، والمظاهر من أى نوع كانت ، والذى ليس فى  
بعض الاحوال سوى اسما آخر للصورة التى يحكمها مبدأ  
التكوين ، والتى لا تشارك ، على أية حال ، الا بأقل ما يمكن فى  
الطريقة المألوفة بيننا الآن ، وهى وضع الأشياء جنباً الى جنب  
بشكل ينافس عامود الأرقام فى مسألة حساب لتلاميذ المدارس .  
هذا هو فن الفرشاة ، وذاك على العكس فن لوح الاردواز ، كما  
أعلم جيدا ، ولكنى اعتقد ان فن الفرشاة هو الفن الذى يجب  
ان تعود اليه الرواية ، لتسعيد أى شيء ما زال فى وسعها ان  
تستعيده من الشرف الذى ضحت به .

أما الصعوبة الثانية التى امتدحها لما لها من سحر ، على  
كل حال ، ولأنها تحبب العمل الى نفوسنا أكثر من غيرها . عندما  
توفى حقها ، وتعود على الكاتب بأكبر الجراء عندما ينتصر عليها ،  
بالرغم من أنها ، كما أضيف بسرعة ، لا تبدو أقل الصعوبات  
التي يواجهها الكتاب بوجه عام فحسب ، بل أيضا أقل ما يعمل  
له حساب من الصعوبات - هذه الصعوبة الثانية هى ببساطة  
صعوبة تصوير مرور الزمن ، أو استمرار الموضوع : أى تصويره  
بطريقة تدق من ترك فراغ أبيض أو رسم صف من النجوم على  
الصفحة التاريخية . ولكن نبوغ بلزاك كان عديم الصلة بالفراغ  
الأبيض أو بصف النجوم ، ولذلك فهو لا يشبه فى شيء على

الاطلاق أولئك الرواة الذين يكثرون من حولنا ، فيما يبدو ، وخاصة اليوم – والذين يبدو لنا تتابع خطواتهم واطوارهم ، وتطور احداثهم ، في حالة معينة ، كما لو كان يشغل أسبوعا واحدا أو أسبوعين . وانى أحس أنه ما من أحد يستطيع تناول عنصر الزمن وتحقيق تأثير الزمن بالثقة التى يفعل بها ذلك بلزак فى أكثر مساحاته الواسعة امتلاء ، والتى لا أعنى بها مطلقا أطول فقراته . ان دراسة الصورة المقصورة والتى أتحدث عن النتائج السيئة لاهمالها ، هى على وجه التحديد عدو الموكب الممل لما يمكن أن يكون موادا للسرد ، ترى بصورة جانبية ، مثل الرؤوس الحديدية لسور ما : وهى بديلة للطريقة الأكثر حطة ، والتى يعبر بها عن ماضى الزمن عن طريق الادلاء بقدر من الحقائق فقط . ان نوع وطريقة الادلاء بالحقائق تعبر عن مرور الزمن بطريقة أروع – اذا أخذنا فى الاعتبار ، على حد قولى ، أنه ما لم يفهم الكاتب بالتعبير عن ذلك فانه لا ينجح فى التعبير عن أى شيء آخر . والطريقة السائدة ، فى يومنا هذا ، هى أن الكاتب لا يكاد يعبر عن الزمن الا بالاغراق فى استخدام اللغة العامية استخداما سيئا ، وبتقديم تقرير من صفحة الى أخرى ، ومن فصل الى آخر ، ومن البداية الى النهاية ، عن الحديث الذى يدور بين الشخصين المعنيين ، والذى يمكن اعتباره تسجيلا للموقف والحدث . لعل الحديث بين شخصين هو أكثر جزء من أجزاء الرواى وزنه بلزак وقاسه بكل دقة وعناية ، ولم يسمح له بتجاوز حده ، وكان يرى فيه ، فى اعتقادى ، بالرغم مما كان يساوره من شك لا مبرر له فى امكان كونه رخيصة – يرى فيه وسيلة قيمة عليا ، زهرة تمثيل الموضوع بالذات ، وعلى ذلك فيجب ألا يغفل أمره دون تبصر . ومن الواضح أنه كان يرى ان الزهرة يجب أن تحتفظ بروبقها ، أو بمعنى آخر يجب ألا تتناولها الأيدى أكثر مما يجب ،

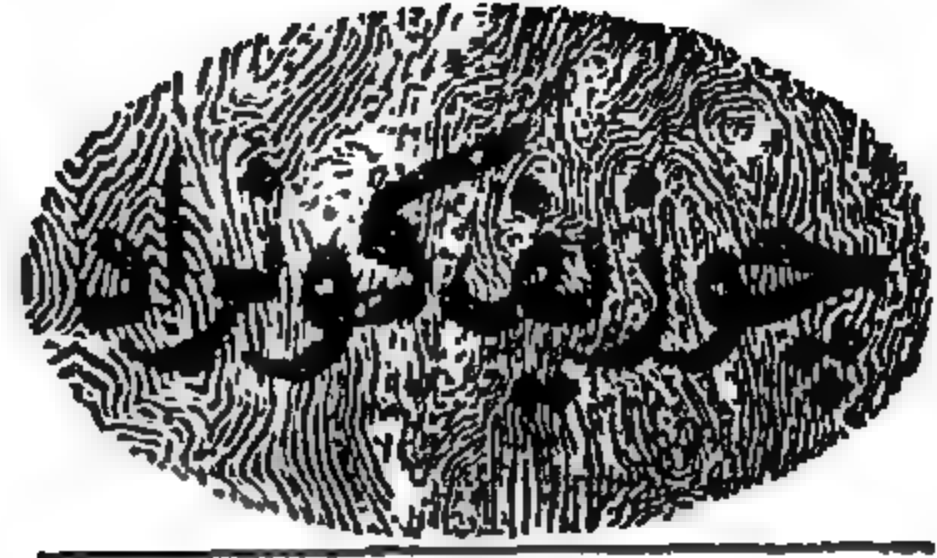
كى تحتفظ ببراءتها الذكية عندما لا يفيد شىء سوى الرائحة  
الذكية .

كان يرى حقا وبكل تأكيد أن هناك قانونا لهذه الأشياء ،  
وأن الحوار وسيلة رائعة للتمثيل ، ووسيلة وظيفية للتمثيل ،  
إلا أن وظيفته تنحرف ، ويقضى على حياته نتيجة لذلك ، عندما  
نرغمه ، بشكل أخرق ، على أداء وظيفة بنائية . فوظيفته بناءة  
بالطبع فى المسرحية ولكن المسرحية تعيش طبقا لقانون مختلف  
عن قانون الرواية ، بحيث أن كل ما هو صواب بالنسبة لها يبدو  
خط بالنسبة للصورة النثرية ، وكل ما يوافق الصورة النثرية  
موجه بدوره مباشرة للاضرار « بالمسرحية » . وعلى أية حال ،  
فهذه أسئلة عميقة ، أرجو ألا يكون عمقها قد أصابكم بالضجر ،  
ولذا ساقنع بالقاء نظرة سريعة على هذه النقطة ، بأن أقول  
عن مؤلف « الأب جوريو » أن التمثيل بالكلام العامى ، يعانى فى  
عمله بوجه عام أقل مما يعانى فى أى عمل آخر من الأعمال التى  
أعرفها ، مما يلزمه ، ويفسده ، ويحيط به كالشبح ، ما لم  
يلاحظ ، من عقوبة الإصابة بثقب - فالأمر كما لو كان ربان السفينة  
يراقب المضخة ، واعنى مضخة الاغاثة والتحويل ، المضخة التى  
تحتفظ بالسفينة خالية من الماء الزائد . يجب علينا أن نذكر  
دائما أنه فيما عدا الاحوال التى يكون فيها « الحوار » عضويا ،  
أى ضرورة من ضروريات اللعبة بالذات - وفى هذه الحالة ،  
كما قلت ، ستكون اللعبة شيئا مختلفا تماما - فهو فى جوهره  
العنصر السائل : كما كان الحال مثلا بشكل لافت عند دوماس  
الأب ( إذا ذكرنا لسهولة ذلك أشهر معاصر لبلزاك فى ميدان  
النثر ) : تماما كما أن صفته فى عمل الابن ، المؤلف المسرحى ،  
تمثل أحسن ما يكون التمثيل ما أسميه باللعبة الأخرى . أن  
التيار ، عند دوماس الأب ، الفيضان الكبير ، الفضفاض السهل

الذى تحققه الحركة الكلامية ، المتعة الكلامية ، بقدر ما يحلو لك ، هو بفضل سيلانه هذا ، تيار ، ليس به فعلا ، من النسيج المشغول الا القليل ، لدرجة أننا نطفو فيه ونطرحش ، ونشعر انه على هذا الحال يشبه فنتاسا كبير السعة دافئا ، اكثر مما يشبه تلك القطعة من النسيج المرسوم التى نتخيلها ، والمشغولة فى كل جزء من أجزائها بأشياء ترى من زاوية رائعة ، والتى نعلها رمزا ( اذا جاز لنا ان نستخدم رمزا ) لأقصى ما تصل اليه القصة الناجحة . فمثل هذه النسجية المرسومة ، بثرائها فى التعبير عن موضوعها ، وبفرزها العديدة المنظمة ، وتوافق نغماتها ، وحسن ذوقها ، عمل محكم الصنع فى المكان الأول ، وعلى ذلك فهذه هى انسب صورة هنا ، اذ انى ادعوك هنا باسم الاحكام أن تجعلوا بلزأك يستميلكم .

وقد يسترعى انتباهكم اننى أتحدث كما لو كنا جميعا دون استثناء روائيين ، نكثر من التردد على الورشة أو على المعمل أو ، اذا عبرنا عنه بطريقة أكثر نبلا ، على الهيكل الداخلى للمعبد ولكن مثل هذه الافتراضات فى عصر الطباعة - اذا جاز لى الا أقول عصر الشعر - قد لا تكون أبدا بعيدة جدا عن الصواب ولقد اعتبرنا على كل حال اهتمامكم أمرا مسلما به بدرجة تجعلنى أسألكم ان تجلسوا معى لمدة ساعة عند قدمى استاذنا جميعا . قد يضل الكثيرون منا الطريق ، اما هو فيبقى دائما - فهو ثابت بفضل ثقله . لا تنظروا وكأنكم تعرفون ذلك تمام المعرفة - وكأنكم تشيرون الى انكم كنتم مدركون من قبل أنه ثقيل الوزن ، وانه اذا ما كان هذا هو الشيء الرئيسى الذى أريد أن أفضى به اليكم ، فان درسى كان يمكن الاستغناء عنه . انى أسلم لكم بأنه ثقيل بدرجة لا تسمح بتحريكه ، فقد يضل

الكثيرون منا الطريق ويشردون ، كما قلت - اذ ليس لنا قدرته على عدم الانتشار بعيدا . ومع ذلك فهناك حالة غريبة هي الانتشار بدون حركة ، ولست واثقا تماما من اننا حتى بطريقتنا الخاصة نتحرك فعلا . على كل حال ، نحن لا نبتعد كثيرا عنه ، فهو خلفنا ، على اسوأ الفروض ، عندما لا يكون امامنا . واشعر ان خير وسيلة لاتباع الطريق الذى نتخذه لاستطلاع هذه البلاد هو ان نحافظ به امام ابصارنا بين اشجار الغابة . فما دمنا نتحرك بالفعل ، فنحن نتحرك حوله ، فكل الطرق تعود بنا اليه ، فهو يجلس هناك بكل ضخامته ، ليرشدنا ، رغم انفسنا . فهو اذن ثقيل ، ان شئتم ، ولكنه ثقيل لأنه مثقل بحظه غير العادى الذىبقى حيا بعد كل مآتاه من اسراف فى حياته العاملة ، بعد العشرين سنة من الانفاق العقلى الملكى ، والذىبقى حيا بسبب ما كان لممتلكاته الأصلية من قيمة نادرة ، بسبب النبوغ الرفيع الأصلى ، الموقوف عليه بحيث كان بمأمن من الانفاق . والذى زاد قدره ، خلال كل ما جاء وذهب ، بشكل منتظم وثابت زيادة ضخمة . لنراه اذن أيضا ، اذا كنا نراه فى الكهف المقدس . كمعبودنا الشامخ ، لنراه مغطى بطبقة سميقة من الذهب ، بهذا القدر المموه المصقول الزاهى ، الذى تغطى به المعبودات الشامخة . أما الأخف وزنا والأكثر تفككا والأقل احكاما والأكثر فقرا منا ، معشر الروائيين ، فهم الذين تغطيهم طبقة رقيقة من الذهب !



### هدف الفن الروائي (\*)

ان كل عمل يتطلع ، بأى درجة من التواضع ، الى الوصول الى مرتبة الفن ، يجب أن يحمل ما يبرر ذلك فى كل سطر من سطره . أما الفن ذاته فيمكن تعريفه بأنه محاولة خالصة النية لايفاء العالم المرئى حقه الى أقصى حد ، وذلك عن طريق الكشف عن الحقيقة الواحدة المتعددة الجوانب ، والقائمة خلف كل ناحية من

---

\* كتب جوزيف كونراد ( ١٨٥٦ - ١٩٢٤ ) عددا من المقدمات لبعض أعماله ، جمعت فيما بعد فى مجلد واحد تحت عنوان «مقدمات كونراد لأعماله» : *Conrad's Prefaces to his Works* ( ١٩٣٧ ) ، وتعد مقدمته لرواية « أسود النرجس » *The Nigger of the Narcissus* ( ١٨٩٧ ) التى اخترنا لها عنوان «هدف الفن الروائي» أهم هذه المقدمات لاحتوائها على مايشير اليه النقاد كثيرا « بالمانيستو » الادبى لكونراد ، او البيان الذى يعرض فيه فلسفته الادبية بوجه عام والروائية بشكل خاص .

نواحيه . انه محاولة للعثور فى أشكال هذا العالم وفى الوانه ، فى ضوءه وفى ظلاله ، فى مظاهر المادة وفى حقائق الحياة ، على كل ما هو أساسى ، كل ما هو باق وجوهري فى كل منها - على الصفة الوحيدة المضيئة المقنعة - على حقيقة وجودها بالذات . يبحث الفنان اذن مثل المفكر أو العالم عن الحقيقة ، ويوجه استمالته تحت انطباع قوى بمظهر العالم : يغوص المفكر فى الأفكار والعالم فى الحقائق ومنها يدلغان بعد قليل ، ليقوما بمحاولتهما ، لاستمالة تلك النواحي التى تكون جزءا من كيانهما ، ولتهيئنا على خير وجه لعملية الحياة المحفوفة بالأخطار . يتحدثان بكل ثقة الى ادراكنا ، الى ذكائنا ، الى ميلنا الى السلام أو ميلنا الى القلق : وفى أحيان غير قليلة يتحدثان الى تحيزاتنا وأحيانا الى مخاوفنا ومرارا الى أنانيتنا - ولكنهما يخاطبان دائما قابليتنا للتصديق . وننصت نحن الى كلماتهما بالتبجيل والاحترام ، لانهما مهتمان بأمور لها وزنها ، مهتمان بتثقيف عقولنا والعناية الصحيحة بأجسامنا ، بتحقيق طموحنا وتحسين احوالنا وتمجيد أهدافنا الغالية .

أما الفنان فأمره مختلف تمام الاختلاف .

فعندما يواجه منظر العالم الغامض المحير هذا بعينه ، فانه ينزل الى أعماق ذاته وفى هذه المنطقة الموحشة من الضغط والانضال يجد اذا ما كان مستحقا وسعيد الحظ شروط استمالته . فهو يوجه استمالته الى قدراتنا الأقل وضوحا : لذلك الجزء من طبيعتنا الذى يحفظ بالضرورة ، نظرا لظروفنا التى تشبه ظروف الحرب ، بعيدا عن الأنظار ، داخل الصفات الأكثر صلابة ومقاومة - كما يحفظ الجسم القابل للأصابة داخل عدة الحرب المصنوعة من الصلب . ان نداء الفنان أقل ارتفاعا وأكثر عمقا ، وأقل وضوحا ، وأكثر تحريكا

للعواطف والوجدان وأسرع الى النسيان من نداء المفكر أو العالم ،  
ولكن أثره يبقى الى الأبد . ان الحكمة التي تتغير بتعاقب الأجيال تستبعد  
الأفكار وتشك في صحة الحقائق ، وتهدم النظريات ، ولكن الفنان  
يخاطب جزءا من كيائنا لا يعتمد على الحكمة ، جزءا هو عطية وليس  
تحصيلا ونتيجة لذلك فهو باق بشكل أكثر دواما . يخاطب الفنان  
قدرتنا على السرور والتعجب ، والاحساس بالغموض الذي يكتنف  
حياتنا ، يخاطب احساسنا بالشفقة والجمال والألم ، يخاطب الاحساس  
الكامن بالزمالة مع كل الخليقة – والافتناع الخفى الذي لا يقهر بالتضامن  
الذي يؤلف بين قلوب عديدة تشعر بالوحدة ، التضامن فى الأحلام ،  
وفى الفرح ، وفى الحزن ، وفى الأمانى ، فى الأوهام ، وفى الأمل ،  
فى الخوف ، وفى الأشياء التي تربط الرجال كل الى الآخر ، وتربط  
الانسانية كلها معا ، الميت بالحى ، والحى بالذى لم يولد بعد .

أما الهدف الذى ترمى اليه المحاولة التي أقوم بها فى القصة  
التالية ، لتقديم حدث مقلق ، يقع فى حياة حفنة من المغمورين من  
بين الجمهور الكبير المهمل من الحيارى والبسطاء ، والذين لا يسمع  
صوتهم ، فلا يمكن تفسيره الا عن طريق مثل هذا الحبل من الأفكار  
أو بالحري من المشاعر . فاذا ما كان هناك شيء من الحقيقة فى الاعتقاد  
الذى اعترفت به آنفا ، فسيصبح من الواضح انه ما من مكان فخم  
أو ركن مظلم من الأرض لا يستحق ، أن نلقى عليه ولو نظرة عابرة  
من العجب والشفقة . وهكذا يمكن القول بأن الباعث يبرر اختيار  
مادة العمل ، ولكن هذه المقدمة لا تعدو أن تكون مجرد اعتراف  
بالمحاولة ، لا يمكن أن تنتهى هنا – فالاعتراف لم يتم بعد .

فالرواية – اذا ما كانت تتطلع الى أن تكون فنا على الإطلاق –  
توجه استمالتها أو نداءها الى المزاج ، وعليها أن تكون بالفعل مثل  
التصوير ، والموسيقى ، وجميع الأنواع الفنية الأخرى نداء من مزاج

معين الى جميع الأمزجة الأخرى التى لا حصر لها ، والتى تضيف قوتها الخفية التى لا تقاوم ، معنى حقيقيا على الاحداث ، وتخلق الجو الخلقى والعاطفى للمكان والزمان . ولكى يكون هذا النداء مؤثرا يجب أن يكون انطبعا ينقل عن طريق الحواس ، والحقيقة أنه لا يمكن أن ينقل عن أى طريق آخر ، لان المزاج سواء كان فرديا أم جماعيا ، غير قابل للاقناع . وهكذا ، فالفن بجميع أنواعه يستميل الحواس فى المكان الأول ، ولذا فعلى الهدف الفنى ، عندما يتخذ شكل الكتابة ، أن يوجه نداءه أو استمالاته عن طريق الحواس أيضا ، اذا ما أراد أن تصل رغبته الرفيعة الى المحرك السرى للعواطف التى تستجيب للنداء . عليه أن يتطلع جاهدا الى مرونة النحت ولون التصوير والتأثير السحري للموسيقى التى هى فن الفنون . فعن طريق الاخلاص التام الذى لا يحيد عن الطريق ، لعملية المزج الكامل بين الشكل والمادة فقط ، وعن طريق العناية الدائمة التى لا تعوزها الشجاعة ، بشكل الجمل ورثينها فقط ، يمكن الاقتراب من المرونة واللون ، ومن الممكن أن نجعل ضوء التأثير السحري يعمل لمدة لحظة سريعة الزوال ، على سطح الكلمات العادى ، والكلمات القديمة التى بليت وشوهدت نتيجة للاستعمال السيئ على مدى العصور .

ان المحاولة المخلصة التى يقوم بها العامل فى مجال النشر لتحقيق هذا العمل الخلاق ، وللذهاب فى هذا الطريق الى أبعد حد تمكنه منه قوته ، دون أن يعوقه تردد أو كلل أو لوم ، هى المبرر الوحيد المقبول لعمله فى هذا المجال . واذا كان ضميره خالصا ، فان جوابه على أولئك الذين يطالبونه نتيجة لمنتهى الحكمة التى تسعى نحو الفائدة السريعة، يطالبونه على وجه التحديد ، بأن يعلمهم ويواسيهم ، ويسرى عنهم ، ويطالبونه بأن يحسنهم ويشجعهم ، ويخيفهم ، ويصدمهم ، ويفتنهم بسرعة ، يجب أن يجرى على هذا

النحو : ان مهمتى التى أحاول الاضطلاع بها هى أن اجعلكم ترون ، تلك هى مهمتى ، ولاشئ أكثر من ذلك ، وهى كل شئ . فاذا نجحت ، فستجدون فى عملى ، بقدر ما تستحقون : التشجيع ، والمواساة ، والخوف ، والفتنة ، وكل ما تطالبون به . بل وقد تجدون ، علاوة على ذلك - تلك النظرة الحاطفة للحقيقة التى نسيتم أن تطلبونها .

ان يخطف المرء فى لحظة شجاعة ، من اندفاع الزمن الذى لا ينى وجهها من وجوه الحياة العابرة ، ليس الا بداية هذه المهمة . أما المهمة ذاتها التى يقربها المرء برقة وإيمان فهى أن يرفع ، دون تساؤل ، ودون اختيار ، ودون تخوف ، بذلك الجزء الصغير الذى أنقذه ، أمام جميع العيون فى ضوء يلقيه عليه مزاجه الخاص . وأن يظهر اهتزازة ، ولونه ، وشسكله ، وعن طريق حركته وشكله ، ولونه ، يكشف عن كنه حقيقته ، ويكشف النقاب عن سره الملمم عن الضغط والانفعال الكامنين فى قلب كل لحظة مقنعة . وإذا كان المرء مستحقا سعيد الحظ ، فقد يحقق صدفة أثناء قيامه بمحاولة خالصة النية من هذا النوع ، درجة من الاخلاص الصافى تجعل فى النهاية الرؤيا التى يقدمها للأسف أو الشفقة ، للفرع أو المرح ، تثير فى قلوب جميع النظارة ذلك الشعور الحتمى بالتضامن ، التضامن فى الأصل القامض فى الكد ، وفى الفرح ، فى الأمل ، وفى المصير الذى لا ندرى عنه شيئا ، والذى يربط الناس أحدهم بالآخر والجنس البشرى كله بالعالم المرئى .

ومن الواضح أن الشخص الذى يتمسك بالاعتقادات التى عبرت عنها آتفا ، سواء كان ذلك خطأ أو صوابا ، لا يستطيع أن يخلص لاية واحدة من تلك الوصفات الوقتية لحرفته . أما الجزء الباقى منها - الحقيقة التى لا يمكن لأى منها أن تحجبها تماما ،

فسيبقى معه كأئمن شيء يمتلكه ، ولكنها جميعا : انواقعية ، والرومانسية ، والطبيعية حتى العاطفية غير الرسمية التي يصعب جدا التخلص منها ، فلا بد لكل هذه الآلهة أن تتخلى عنه بعد فترة قصيرة من الزمالة - ولو على عتبة المعبد - تلبية لاهمة صادرة من ضميره ، وادراكه غير المنطوق به لصعوبات مهمته . وفي هذه الوحدة القلقة ، يفقد حتى النداء الرفيع « بالفن للفن » ما له من رنة مثيرة لما يبدو انه يتسم به من انعدام الخلق . يرن بعيدا جدا . لم يعد صرخة ، بل أصبح يسمع كمجرد همسة ، غير مفهومة في كثير من الاحوال ، ولكنها مشجعة بعض الشيء ، في بعض الاوقات .

قد يحدث أحيانا ونحن مستلقون في ظل شجرة على جانب الطريق ، نرقب حركات رجل يعمل في حقل بعيد ، أن نبدأ بعد فترة من الزمن ، في التساؤل بكسل عما يفعل الرجل . نرقب حركات جسمه ، وتمايل ذراعيه ، نراه ينحني الى أسفل ويقف ، ويتمهل ، ثم يبدأ من جديد . وقد يزيد من سحر ساعة الفراغ هذه أن نعرف الغرض مما يقوم به من مجهود . فاذا علمنا انه يحاول رفع حجر ، أو حفر حفرة ، أو اقتلاع جذع شجرة ، فائنا سننظر الى نشاطه بدرجة أكبر من الاهتمام الحقيقي ، سنكون أكثر ميلا للصفح عما يسببه اضطرابه من اخلال بهدوء المكان ، بل قد نقنع انفسنا ، اذا كنا في حالة ذهنية أخوية ، بأن تغفر له إخفاقه فيما كان ينوى القيام به . لقد فهمنا هدفه ومهما يكن من أمر فقد حاول الفتى ، ولعله لم يكن يملك القوة الكافية - وربما لم تكن لديه المعرفة - نصفح ، ونستمر في طريقنا وننسى .

وهكذا الحال مع العامل في حقل الفن . الفن الطويل والحياة قصيرة والنجاح بعيد المنال . وهكذا فائنا ونحن في شك من أمر قدرتنا على السفر بعيدا الى هذا الحد ، نتحدث قلبلا عن الهدف - هدف الفن ، الذي بتصف بأنه ملهم مثل الحياة ذاتها ، صعب يخفيه

الضباب • ان هدف الفن ليس فى المنطق الواضح لنتيجة مظفرة ،  
ليس فى اراحة النقاب عن واحد من تلك الاسرار القسّاسية التى  
تعرف بقوانين الطبيعة • انه ليس أقل عظمة من هذه الاشياء ، بل  
أكثر صعوبة ، ذلك كل ما فى الامر •

ان نوقف الايدى العاملة فى الارض بقدر ما يتنفس المرء  
ونحمل الرجال المنتشين بمنظر الاهداف البعيدة ، أن يلقوا نظرة  
خاطفة على الرؤيا المحيطة بهم من شكل ولون ، من ضوء الشمس  
والظلال ، أن نجعلهم يتوقفون ، ليلقوا نظرة ، ليزفروا زفرة •  
ليبتسموا ابتسامة — ذلك هو الهدف الصعب ، السريع الزوال ،  
والذى لا تحققه سوى قلة قليلة • ولكنها بالرغم من ذلك مهمة  
يحققها احيانا المستحقون وسعداء الحظ • أما عندما تتحقق هذه  
المهمة — فانظر ، وتمع النظر ، فسترى هنا حقيقة الحياة كلها : لحظة  
من الرؤيا ، زفرة ، ابتسامة — ثم العودة الى الراحة الأبدية •

### فن الروائى الهروب \*

تعد الروايات — الجديرة بحب ربات الفنون — أحق الكتب  
جميعا باهتمامنا وعطفنا • ان فن الروائى فن بسيط • ولكنه فى  
نفس الوقت أكثر الفنون الخلاقة كلها هروبا أى صعوبة فى التمكن  
منه ، وأكثرها تعرضا للغموض نتيجة لمخاوف خدامه ومن نذروا

---

\* جزء من مقال بعنوان « الكتب » : Books (١٩٠٥) ، أعيد  
طبعه فى « مذكرات عن الحياة والأدب » : Notes on Life and Letters  
(١٩٢١) لم فى « آراء فى فن الرواية » :  
Views on the Art of the Novel المشار اليه من قبل ..

أنفسهم له ، فهو الفن الذى قدر له أكثر من غيره أن يبعث العنق  
فى قلب الفنان وعقله . فمن الواضح أن خلق عالم ليس بالعمل  
الهنين الا ربما لمن أوتوا الموهبة . والحقيقة ان على كل روائي أن يبدأ  
بخلق عالم خاص به ، عالم كبير أو صغير ، يمكنه أن يؤمن به بصدق  
ومن المستحيل الا يصور هذا العالم الا على صورته : فمن المحتمل أن  
يبقى عالما فرديا ، وغامضا بعض الشيء ، ومع ذلك فلا بد أن يشبه  
شيئا مألوفا للقراء يعرفونه عن طريق تجاربهم وافكارهم واحاسيسهم  
فى قلب الروايات ، حتى أقلها استحقاقا للاسم ، يمكن العثور على  
نوع من الحقيقة — حتى ولو لم تكن سوى حقيقة الحماس الصبيانى  
المسرحى للعبة الحياة ، كما هو الحال فى روايات دوماس الأب .  
أما الحقيقة الهزلية المخيفة للجشع الانسانى وقد اطلق له العنان  
وسط غنائم الوجود فتوجد فى العالم الوحشى الذى خلقه بلزاك .  
فالجرى وراء السعادة بالطرق المشروعة أو غير المشروعة ، عن طريق  
الخصوع أو عن طريق الثورة ، بمعالجة التقاليد بدهاء أو بالتمسك  
بوقار بأطراف آخر نظرية علمية ، هو الموضوع الوحيد الذى يمكن  
حقا أن يعالجه الروائي الذى يؤرخ لمغامرات الجنس البشرى بين  
مخاطر مملكة الارض ، أما مملكة الارض ذاتها ، الارض التى يقف  
عليها الفرد أو ينمو أو يموت فيجب أن تدخل فى نطاق سجله  
الصادق . والاحاطة بكل هذا فى فكرة متوافقة عمل عظيم ، بل أن  
مجرد محاولة القيام بهذا العمل بتمعن وجدية ووعى وليس نتيجة  
لنداء عديم المعنى صادر من قلب جاهل ، فطموح مشرف . اذ يتطلب  
الخطو بهدوء حيث يندفع المجانين بحماس شيئا من الشجاعة .  
وكما قال روائي فرنسى معروف عن الفن الروائى « انه فن غاية  
فى الصعوبة » .

من الطبيعى أن يشك الروائي فى قدرته على الاضطلاع بهذه  
المهمة . فهو يتصورها أكثر ضخامة مما هى . ومع ذلك فالخلق

الأدبى ، لكونه أحد الاشكال الشرعية للنشاط الانسانى ، يصبح  
عديم القيمة ان لم يلتزم بشرط واحد هو امتناعه عن عدم الاعتراف  
الكامل بجميع أنواع النشاط الاكثر تميزا . وهو شرط ينسأه  
أحيانا رجل الادب الذى يميل كثيرا وخاصة أثناء الشباب الى المطالبة  
لعمله بمركز رفيع لا يشاركه فيه غيره من أنواع نشاط العقل  
البشرى الأخرى كلها . قد تلمع كتلة الشعر والنثر هنا أو هناك  
بوهج شرارة الهية ، ولكنها لا تتميز بأهمية خاصة فى مجموع  
النشاط الانسانى . ولا توجد صيغة قانونية تبرر وجود الرواية  
دون غيرها من الاعمال الفنية الأخرى . فمصيها النسيان مثل  
جميع هذه الاعمال ، نسيان قد لا يخلف وراءه أدنى أثر . أما الميزة  
التي يتميز بها الروائى دون غيره من العاملين فى حقول الفكر  
الأخرى ، فهي ما يتمتع به من حرية - حرية التعبير ، وحرية  
الاعتراف بأخص معتقداته ، مما يخفف عنه من حدة عبودية القلم  
الصارمة .



يجب أن تكون حرية الخيال أغلى ما يعتز به الروائى من  
ممتلكات . أما أن يحاول بمحض ارادته أن يكتشف قيودا من  
الافكار الجامدة الخاصة بمذهب رومانسى أو واقعى أو طبيعى ، فى  
النشاط الحر الذى يوحى به الخيال ذاته ، فحيلة جديرة بما يتميز  
به البشر من انحراف ، يحدو بهم بعد اكتشافهم لشيء مضحك ،  
أن يجلسوا له سلسلة من الاسلاف المبرزين . ان ذلك شأن العقول  
الضعيفة ، ان لم يكن حيلة ماكرة من حيل أولئك الذين يسعون  
نتيجة لشعورهم بعدم الثقة بقدرتهم ، الى اصفاء المجد عليها بنسبها  
الى مدروسة ما . كما حدث مثلا ، مع كبار الكهنة الذين نادوا

يستندال (١) نبيا للمذهب الطبيعي . ولكن يستندال ذاته ما كان يسمح لأى شىء بأن يحد من حريته . فقد كان يستندال يتمتع بعقل من الطراز الاول . ولا بد أن روحه فى العلا تزمجر على طريقته الخاصة باحتقار وغضب شديدين . فالحقيقة هى أن القواعد الادبية تخبىء خلفها أكثر من نوع واحد من أنواع الجبن الأدبى . اما يستندال فكان شجاعا بدرجة فائقة . كتب روايتيه العظيمنتين ، اللتين لم يقرأهما سوى هذا العدد القليل من الناس ، بروح من الحرية التى لا تخشى شيئا .

يجب ألا يتبادر الى الذهن انى أطلب للفنان بحرية العدم الخلقى ، انى أطلب منه أعمالا كثيرة تتسم بالايمان ، أولها التمسك بأمل لا يخبو . ولعل أحدا لن يعارض فى أن الأمل يتضمن كل ما يتسم به الجهد وانكار الذات من تقوى . انه الشكل الذى تتخذه الثقة التى يمنحها لنا الله ، الثقة فى القوة السحرية والوحي السحرى اللذين تتصف بهما الحياة على هذه الأرض . كثيرا ما ننسى أن الطريق الى التفوق والامتياز هو التواضع الفكرى، الذى يختلف عن التواضع العاطفى . ان ما يشعر به المرء من جذب لا أمل منه فيما يعلن عنه البعض من تشاؤم ليس فى الحقيقة الا شعور بما يتسم به هذا التشاؤم من غرور . يبدو أن ما قام

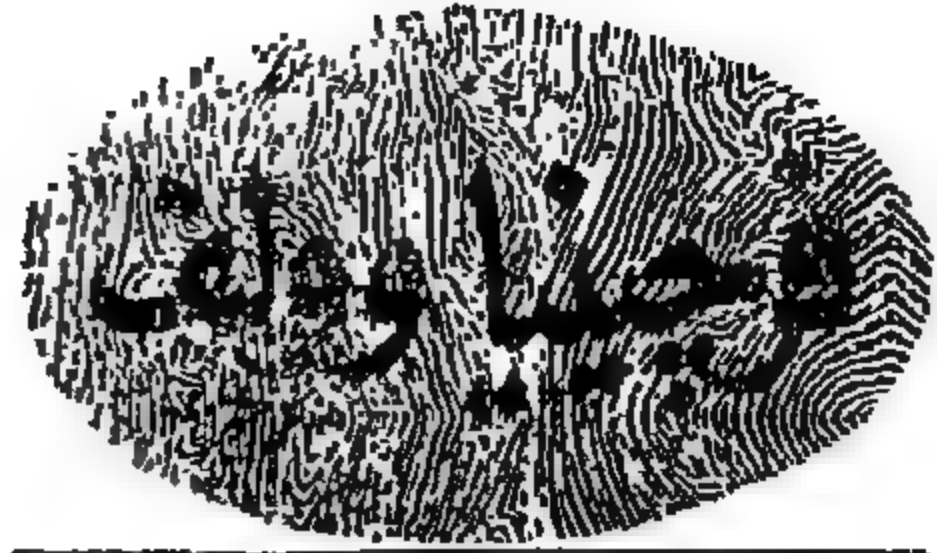
---

(١) مستندال Stendhal ( ١٧٨٢ - ١٨٤٢ ) أحد كبار الروائيين الفرنسيين . كتب عددا من الدراسات الادبية وثلاث روايات تعد اثنتان منها من الاعمال الروائية الكبرى ، وهما « الاحمر والاسود » : *Le Rouge et le Noir* ( ١٨٣١ ) و *La Chartreuse de Parme* ( ١٨٣٩ ) . شارك الرومانسيين ثورتهم على التقاليد البالية ، وتمتاز أعماله بالرغم من عيوبها الفنية ، بالامانة الفكرية والصدق واحترام الحقيقة . الا ان هذه الاعمال لم تحقق كثيرا من النجاح الا فى اواخر القرن التاسع عشر ، وكان بلراك اول المنادين بمستندال .

باكتشافه كثير من الرجال فى أوقات متباينة من وجود الكثير من الشر فى العالم كان مصدر فرح متكبر غير مقدس لبعض الكتاب المحدثين . ولكن هذه الحالة الذهنية ليست الحالة التى يليق بنا ككتاب جادين أن نقرب بها الفن الروائى . فهى تضيف على المؤلف ، لسبب لا يعلمه الا الله ، شعورا مزهوا بتفوقه . وليس أخطر من هذا الزهو على ما يجب أن يتمسك به المؤلف من وفاء مطلق نحو مشاعره وأحاسيسه ، فى أكثر لحظات الخلق نشوة .

ليس من الضرورى أن يرى المرء أن العالم يتسم بالخير ، لكى يملأه الامل من الناحية الفنية . يكفيه أن يعتقد أنه ليس من المستحيل أن يصبح العالم كذلك . اذا سمح للفكر الخيالى أن يرتفع فوق الاخلاقيات الكثيرة الشائعة بين الجنس البشرى ، فسرى أن الروائى ، الذى يظن نفسه من عنصر أفضل من عنصر غيره من الرجال ، سيفقد حتما الشرط الاول من شروط مهنته . فالقدرة على استخدام اللغة ، ليست بالامر الخطير فالرجل الذى يملك سلاحا بعيد المدى لا يصبح صيادا أو مقاتلا لمجرد امتلاكه لسلاح ناري ، فلكى يصبح صيادا أو مقاتلا لابد له من صفات خلقية ومزاجية أخرى كثيرة . أما الشخص الذى لا تصيب الا كلمة واحدة من كل مائة ألف كلمة من عدته الكلامية علامة الفن البعيدة ، التى يصعب الامساك بها ، فساطلب اليه أن يكون قادرا ، فى معاملاته مع الجنس البشرى ، على النظر الى فضائلهم الخفية والاعتراف بها اعترافا رقيقا . لا أريد له أن يكون ضيق الصدر بشأن نقائصهم الصغيرة ، ومحتقرا لخطائهم . لا أريد له أن يتوقع الكثير من العرفان بالجميل من الانسانية ، التى يملك القدرة على تصوير مصيرها ، ممثلا فى بعض أفرادها ، كمصير مضحك أو مصير مخيف . أحب له أن ينظر بكثير من التسامح الى أفكار الرجال وتحيزاتهم ، التى ليست بشكل من الأشكال نتيجة لحبهم للشر ، بل نتيجة لتعليمهم ،

ومركزهم الاجتماعى ، بل وحتى لمهنتهم • كذلك يجب على الفنان الحقيقى الا يتوقع الشكر على عمله الشاق ولا الاعجاب بعبقريته ، لأن عمله لا يمكن تقديره الا بصعوبة ، وعبقريته لا تعنى شيئا للأمينين الذين لم يجمعوا حتى الآن من حكمة موتاهم الرهيبة سوى التفاهات والاقوال المعادة • أريد له أن يوسع نطاق تعاطفه بالملاحظة التى تتسم بالصبر والحب ، فى الوقت الذى تنمو فيه قواه العقلية • ان الأمل فى تحقيق الكمال ، يوجد ، اذا ما وجد على الإطلاق ، فى ممارسة الحياة دون تحيز ، أكثر منا يوجد فى الوصفات المضحكة التى تحاول أن تملئ علينا هذا الأسلوب الفنى دون ذاك ، أو هذه الفكرة دون تلك • ليجعل الروائى قوة خياله تنضج بين أشياء هذه الأرض ، فمن واجبه أن يتمسك بها ويعرفها ، وأن يمتنع عن استلهاهم نوع من الوعى الجاهز ، يأتية من سماء تتسم فيها الأشياء بالتكامل ، ولا يعرف عنها شيئا • ولن أبخل عليه عندئذ بأن يزهو بالوهم الذى قد يجىء للكاتب أحيانا : الوهم بأن عمله يكاد يضاهى عظمة حلمه •



### « الرواية الحديثة » (\*)

عندما نلقى نظرة شاملة على الرواية الحديثة ، فانه من الصعب مهما كانت هذه النظرة حرة خالية من القيود ، ألا نسلم بأن ممارسة هذا الفن في العصر الحديث تعد الى حد ما ممارسة متقدمة على ممارسته فيما مضى . ويمكن القول : بأن فيلدينج قد أحسن وأن جين أوستن قد أحسنت بدرجة أكبر ، بما لديهما من أدوات بسيطة ، ومواد بدائية ، ولكن لنقارن بين ما كان لديهما من فرص وبين ما لدينا نحن من فرص ! فمما لاشك فيه أن أعمالهما الكبرى يحيط بها جو غريب من البساطة ، ولكن بالرغم من ذلك فالتشابه بين الأدب وبين طريقة صنع السيارات ، ولنضرب مثلا بالسيارات ، لا يكاد يذهب الى أبعد من النظرة الأولى . فبالرغم من أننا قد تعلمنا الكثير عن صناعة الآلات

---

\* ظهر مقال : « *Modern Fiction* » في ( ١٩١٩ ) ثم أعيد طبعه في *The Common Reader* « القارئ العام » الجزء الاول ( ١٩٢٥ ) ، ثم في « آراء في فن الرواية » : *Views on the Art of the Novel* .

خلال القرون التي مضت ، فمن المشكوك فيه أننا قد تعلمنا شيئا عن صناعة الأدب . فنحن لم نتوصل بعد الى الكتابة بطريقة أفضل من قبل ، كل ما يمكن قوله أننا مستمرون في الحركة ، نتحرك قليلا في هذا الاتجاه تارة ، وفي ذاك تارة أخرى ، ولكننا نتحرك بميل دائري ، اذا ما نظرنا الى خط السير كله من قمة على درجة كافية من الارتفاع . ولسنا بحاجة الى أن نقول أننا لا ندعي أننا نقف ولو لحظة واحدة في هذا المركز الممتاز . ولكننا ننظر من أرض مستوية ، وسط الجمع ، وعيوننا يكاد يعميها الغبار ، ننظر الى الوراء بحسد الى أولئك المحاربين الأسعد حظا ، الذين خاضوا المعركة بنجاح ، ويحيط بأعمالهم جو هاديء صاف من حسن الأداء ، حتى أننا لا نكاد نمتنع عن الهمس بأن معركتهم لم تكن بنفس ضراوة معركتنا . ولكن البتة في الأمر متروك للمؤرخ الأدبي ليقول اذا ما كنا الآن عند بداية فترة عظيمة بالنسبة للفن الروائي ، أو عند نهايتها أو وسطها ، ففي أسفل الوادي المستوي لا نرى الا القليل . لا نعرف الا أننا نستلهم أنواعا معينة من العرفان بالجميل أو الشعور بالعداوة ، تبدو طرق معينة وكأنها تؤدي بنا الى أرض خصبة ، وأخرى الى التراب والصحراء : ولعله من واجبنا تفصيل ذلك .

فنحن لا نختلف اذن بشأن الكلاسيات أو الأعمال الكبرى التي ثبتت قيمتها ، واذا تحدثنا عن خلافتنا مع السيد ولز : 'Wells' والسيد بنيت Bennett والسيد جالزوردي Galsworthy (١) ، فإن ذلك يرجع جزئيا الى أن مجرد وجودهم أحياء في الجسد، يجعلنا

---

(١) هـ . ج . ولز ( ١٨٦٨ - ١٩٤٦ ) ومن أهم أعماله *The Scientific Romances* ثم *The History of Mr. Polly Kipps* ثم عدد من الأعمال اليوتوبية مثل *Modern Utopia* آرنولد بنيت ( ١٨٦٧ - ١٩٣١ ) ومن أهم أعماله *Hilda Lessways, The Old Wives Tale* جون جالزوردي ( ١٨٦٧ - ١٩٣٣ ) ومن أهم أعماله الروائية *The Forsyte Saga, The Man of Property*

نرى بأعمالهم نقصا حيا يتنفس ، ويحدو بنا الى تناوله بما نشاء من الحرية . ولكنه من الصحيح أيضا ، أننا بينما نشكرهم على آلاف الهبات ، فإننا نحفظ بشكرنا الخالص للسيد هاردى : Hardy والسيد كونراد : Conrad ، وبدرجة أقل بكثير للسيد هدرسون : Hudson مؤلف «الأرض الأرجوانية» : *The Purple Land* و«القصور» : *Mansions* ، «وبعيدا جدا» : *Long Ago* و« قديما جدا» : *Far away* (١) . لقد أذكى ولز وبنيت وجالزورذى آمالا كبيرة جدا وخببوها بكل اصرار حتى أن عرفاننا بالجميل يتخذ الى حد كبير شكل الشكر الذى تقدمه لهم لأنهم بينوا لنا ما كان يمكن أن يفعلوه ولكنهم لم يفعلوه ، ما لم نكن نحن أيضا نستطيع فعله بالتأكيد ، وما لم نكن نرغب فى فعله ، ربما بالتأكيد أيضا . لا يمكن أن نجعل فى جملة واحدة الاتهام أو الشكوى التى يجب علينا أن نتقدم بها ضد كتلة من الأعمال بهذا الحجم الكبير وتحتوى مثل هذه الصفات الكثيرة . صفات تثير الإعجاب أو العكس . اذا حاولنا التعبير عما نعنيه فى كلمة واحدة ، فيجب أن نقول أن هؤلاء الكتاب اثلاثة « ماديون » . فلأنهم لا يهتمون بالروح بل بالجسد ، قد خيبوا آمالنا وتركونا ونحن نشعر أنه بقدر ما تسرع الرواية الانجليزية فى ادارة ظهرها لهم ، بقدر ما تستطيع من اللباقة ، والسير حتى ولو فى الصحراء ، بقدر ما يكون فى ذلك الخير لروحها . ومن الطبيعى أنه ما من كلمة واحدة تصيب قلب ثلاثة أهداف منفصلة . وفى حالة ولز تخطى هذه الكلمة الهدف بشكل واضح . ولكن حتى فى هذه الحالة فإنها تشير ، فى رأينا ، الى المعدن الرخيص القاتل الذى اختلط بنبوغه ، الى الكتلة

---

(١) توماس هاردى ( ١٨٤٠ - ١٩٢٨ ) ومن أعماله «تس» : *Tess* « وعودة المواطن » : *Return of the Native* . جوزيف كونراد ( ١٨٥٦ - ١٩٢٤ ) ومن أعماله « الشباب » « ولورد جيم » ، « وقلب الظلام » . وهدرسون ( ١٨٤٦ - ١٩٢٢ ) ، وقد ذكرنا بعض أعماله فى أعلاه .

الكبيرة من الطين التي اختلطت بصفاء وحيه . أما بنيت فلعله أكبر مذنب بين الثلاثة ، بقدر ما هو أفضل عامل بينهم بكثير فهو يستطيع أن يصنع كتابا حسن البناء متين الصنعة بدرجة يصعب معها لأكثر النقاد تشددا أن يرى عن طريق أى شق أو ثغرة زحف الفساد الى داخله . فليس هناك حتى تيار هواء بين اطارات النوافذ ، أو شق في الألواح الخشبية . ولكن بالرغم من ذلك فماذا لو رفضت الحياة أن تسكن فيه ؟ من حق خالق « قصة الزوجات المسنات » *The Old Wives Tale* وجورج كانون : George Cannon ، وإدوين كليهمانجر : Edwin Clayhanger وغيرها أن يدعى أنه تغلب على صعوبة كبرى . فشخصياته تحيا بغزارة وعلى غير المتوقع ، ولكن مازال من واجبنا أن نسأل كيف تحيا ، وما الذى تحيا من أجله ؟ يبدو لنا بشكل متزايد أنها تهجر حتى تلك الفيلا حسنة البناء فى المدن الخمس ، وتقضى وقتها فى عربة للسكك الحديدية من عربات الدرجة الأولى ، وثيرة مريحة ، وتضغط أجراسا وأزرارا لا عدد لها ، أما المصير الذى تسافر متجهة اليه بهذا الترف فيصبح بشكل متزايد دون شك نشوة أبدية تقضيها فى خير فنادق مدينة برايتون . يكاد يكون من المستحيل أن نقول عن ولز أنه مادمى بمعنى أنه يجد سعادة زائدة فى متانة بنيانه . فعقله يبلغ حدا من السخاء فى مشاركته الوجدانية للآخرين لا يسمح له بأن يقضى وقتا طويلا فى تحسين شكل الأعمال وتقوية بنيانها . انه مادمى من فرط طيبة قلبه ، فقد أخذ على عاتقه العمل الذى يجب أن يقوم به موظفو الحكومة ، وفى زحمة ما لديه من آراء وحقائق لا يكاد يجد فسحة من الوقت ليدرك ، أو لعله ينسى أن يدرك مدى فظاظة أناسه وخشونتهم . ولكن هل يمكن أن يكون هناك نقد أشد اساءة لأرضه وسماؤه من أنه سيسكنها هنا وفى العالم الآخر الشخصيات التى يخلقها من أمثال جون وبيتر (١) . ألا تطفئ طبيعتها

(١) : جون Joan وبيتر Peter شخصيتان فى الرواية المسماة

باسمهما « جون وبيتر » (١٩١٨) .

الوضيعة صفاء الأنظمة والمثل التي يمدّها بها كرم خالقها ؟ كذلك  
فإننا لن نجد في صفحات جالزوردي ما نبحت عنه بالرغم مما نكنه  
من احترام عميق لنزاهته وإنسانيته .

فاذا ألصقنا ، اذن ، الى كل هذه الكتب ، بطاقة تحمل كلمة  
واحدة هي كلمة « ماديون » ، فإننا نعنّى بها أنهم يكتبون عن أشياء  
غير هامة ، يستنفذون مهارة ضخمة ونشاطا ضخما ليجعلوا الأشياء  
التافهة والسريعة الزوال تبدو وكأنها حقيقية وبقية .

علينا أن نسلم بأننا متشددون ، وعلاوة على ذلك ، فإننا نجد  
صعوبة في تبرير عدم رضانا بشرح الشيء الذي نتشدد في طلبه .  
فنحن نضع السؤال بأشكال مختلفة في أوقات مختلفة . ولكنه يعاود  
الظهور بكل اصرار عندما نلقى بالرواية التي انتهينا منها ونحن  
نتنهد قائلين - هل تستحق الاهتمام ؟ ما معنى كل هذا ؟ هل يمكن  
أن يكون الأمر أنه نتيجة لانحراف من تلك الانحرافات الصغيرة التي  
يبدو أن النفس البشرية تقوم بها من وقت لآخر ، قد نزل بنيت بعدته  
الفخمة لاقتناص الحياة ، بما لا يزيد عن بوصة أو بوصتين من الجانب  
الخطأ . ولكن الحياة تهرب ، ولعله بدون الحياة ليس هناك ما يستحق  
الاهتمام . اننا نعتزف بالغموض عندما نضطر الى استخدام مثل  
هذا التشبيه ، ولكن الموقف لا يكاد يزداد وضوحا اذا تحدثنا - كما  
يميل النقاد أن يتحدثوا ، عن الحقيقة . فاذا سلمنا بالغموض  
الذي يعاني منه نقد الروايات ، فلنجازف بتقديم هذا الرأي ،  
وهو أنه يخيل لنا في هذه اللحظة أن الشكل الروائي يخطئ  
الشيء الذي نبحت عنه أكثر مما يحققه في معظم الأحوال . وسواء  
أطلقنا على هذا الشيء اسم الحياة أو الروح ، الحق أو الواقع  
فإن هذا الشيء قد مضى بعيدا ، أو الى الأمام ، ويرفض أن  
تحتويه بعد ذلك مثل هذه الملابس التي لا تناسبه والتي نعدها له .  
ولكن بالرغم من ذلك ، فإننا نواصل باصرار وأمانة بناء فصول الرواية

الاثنين والثلاثين طبقا لتصميم قد توقف بشكل أو بآخر عن محاكاة  
الرؤيا التي في أذهاننا . ان جزءا كبيرا من الجهد الضخم الذى يثبت  
متانة القصة ومحاكاتها للحياة ليس فقط جهدا ضائعا ولكنه أيضا  
جهد ينفق فى غير موضعه لدرجة أنه يخفى ضوء الفكرة ويطفئسه .  
اذ يبدو الكاتب وكأنه مضطر ، لا بمحض ارادته ولكن خضوعا لطاغية  
قوى غير هيساب مسيطر عليه ، لأن يقدم حبكة ، ويقدم ملهاة ،  
ومأساة ، وقصة حب ، وجوا من الاحتمال يلف العمل كله دون أدنى  
ثغرة ، لدرجة أنه اذا بعثت شخصياته الى الحياة فستجد نفسها ترتدى  
ملابس الساعة حتى آخر زر على معاطفها . يطاع الطاغية ، وتتقن  
الرواية اتقاننا تاما . ولكن يخالجننا أحيانا ، وبشكل متزايد بمرور  
الوقت ، شك وقتى ، خلجات ثورية بينما الصفحات تملأ ذاتها  
بالطريقة المعتادة ، هل الحياة هكذا ؟ هل يجب أن تكون الروايات  
هكذا ؟

لننظر الى الداخل ، وسيبدو أن الحياة بعيدة كل البعد عن أن  
تكون هكذا . لنفحص لحظة ذهنا عاديا فى يوم عادى . يستقبل الذهن  
انطباعات جمّة - انطباعات تافهة ، غريبة ، سريعة الزوال ، أو محفورة  
بعده من الصلب . تأتي من كل جانب ، شؤبوب لا يتوقف من  
الذرات التى لا تعد ولا تحصى ، وأثناء سسقوطها ، وتنظيم ذاتها على  
شكل الحياة يوم الاثنين أو الثلاثاء ، يقع مركز الاهتمام فى مكان  
يختلف عن مكانها من قبل ، لم تأت اللحظة الهامة هنا بل هناك ،  
لذلك ، اذا كان الكاتب حرا ، وليس عبدا ، اذا كان بوسعه أن يكتب  
ما يريد ، وليس ما يجب عليه أن يكتبه ، اذا كان بوسعه أن يضع عمله  
على قاعدة من شعوره الخاص وليس على التقليد المتفق عليه :  
فلن يكون هناك حبكة ، ولا ملهاة ، ولا مأساة ، ولا قصة حب ،  
ولا كارثة بالأسلوب المعروف ، بل لعله لن يكون هناك زر واحد

مخاط على طريقة حائكي شارع بوند (١) . فالحياة ليست سلسلة من مصابيح العربات مصطفة بشكل متناسق ، الحياة هالة مضيئة ، غطاء نصف شفاف يحيط بنا من بداية الوعي الى نهايته . أليست مهمة الروائي أن ينقل هذه الروح المتباينة ، غير المعروفة وغير المحددة ، مهما كشفت من نقص أو تعقيد ، بأقل ما يمكن مما يختلط بها من أشياء غريبة أو خارجية ؟ اننا لا نطالب بشدة بالشجاعة والاخلاص فحسب ، اننا نقترح أن المادة الصحيحة للرواية تختلف قليلا عما يراد بنا عادة أن نعتقد أنه مادة الرواية .

ومهما يكن من أمر ، فنحن نسعى بمثل هذه الطريقة لتحديد الصفة التي تميز أعمال عدد من الكتاب الشبان ، الذين يعد جيمس جويس أجدرهم بالاهتمام ، عن أعمال أسلافهم . انهم يحاولون الاقتراب من الحياة بدرجة أكبر وأن يحافظوا على ما يثير اهتمامهم ويحرك مشاعرهم بدرجة أكبر من الاخلاص والدقة ، حتى اذا اضطروا في سبيل تحقيق ذلك الى استبعاد معظم التقاليد التي يراعيها الروائي عادة . لنسجل الذرات وهي تسقط على الذهن بالنظام الذي تسقط فيه ، ولنتتبع التنظيم الذي يسجله كل منظر أو حدث على الوعي مهما كان غير متصل ، أو غير مترابط المظهر . لنمتنع عن اعتبار الأمر قضية مسلم بها ، وأن الحياة توجد بشكل أتم فيما نظنه عادة شيئا كبيرا ، عما هي فيما نظنه عادة شيئا صغيرا . فكل من قرا «صورة الفنان شابا» : *Portrait of the Artist as a Young Man* أو ما يبشر بأن يكون عملا أكثر أهمية أي «يوليسيس» : *Ulysses* التي تظهر في « ليتتل ريفيو » : *Little Review* لابد أن يكون قد جازف بتقديم نظرية من هذا النوع عن هدف السيد جويس . أما نحن وأمامنا مثل هذا الجزء فاننا نكتفي بذلك ولا نجاوزه الى حد التأكيد .

---

(١) شارع بوند : Bond Street مركز المردة والحياكة الرفيعة في لندن .

ولكن أيا كان هدف العمل كله ، فمما لاشك فيه أنه يتصف بأقصى درجة من الاخلاص وأن النتيجة التي قد يحكم عليها بأنها صعبة وغير سارة ، نتيجة لا يمكن انكار أهميتها . فعلى العكس من أولئك الذين أطلقنا عليهم لفظ « ماديين » ، فجويس روى ، فهو مهتم مهما كلفه الأمر بالكشف عن اهتزازات ذلك اللهب الباطنى الى أقصى حد والذي يومض برسائله عبر الذهن . ولكى يحافظ عليها يتجاهل بشجاعة تامة أى شيء يبدو له كأمر عرضى سواء كان احتمال الحدوث أو الترابط أو غيرهما من تلك اللافتات التي عملت طوال أجيال عدة على دعم مخيلة القارىء عندما كان يدعى لتخيل ما لا يمكنه لمسه أو رؤيته . فمشهد المدفن ، مثلاً ، بوضوحه وقذارته وعدم ترابطه ، ومضات البرق الخاطفة لما به من معنى ، يقترب دون شك من شغاف الذهن ، بدرجة تجعل من الصعب عدم الاعتراف به كعمل عظيم ، عند قراءته لأول مرة على أى حال . فاذا كنا نريد الحياة ذاتها ، فسنجدها هنا بالتأكيد حقاً ، سنجد أنفسنا نتعثر بشيء من الارتباك اذا حاولنا أن نحدد ما الذى نريده الى جانب ذلك ، ولأى سبب يفشل عمل يتصف بمثل هذه الحدة بالرغم من ذلك ، اذا قورن « بالشباب » : *Youth* (١) أو « بعمدة كاستربردج » : *The Mayor of Casterbridge* (٢) اذ يجب أن ننتقى أمثلة رفيعة . يفشل نتيجة لما يتسم به ذهن كاتبه من فقر نسبى هذا كل ما يمكن أن نقوله ببساطة فى هذا الصدد . ولكن من الممكن أن نتقدم قليلاً الى الأمام ونتساءل اذا كان بوسعنا أن نرجع احساسنا بالوجود فى حجرة مضيئة ولكنها ضيقة حبيسة ، بدلاً من الشعور بالسعة والانطلاق ، الى نوع من التحديدات التي تفرضها الطريقة المستخدمة وكذلك الذهن الذى يستخدمها . هل الطريقة هي التي

(١) « الشباب » (١٩٠٢) : رواية قصيرة لجوزيف كونراد .

(٢) « عمدة كاستربردج » ( ١٨٨٦ ) لتوماس هاردى .

تكبت القوة الخلاقة ؟ وهل الطريقة هي التي تعوقنا عن الشعور بالمرح وكرم الأخلاق ، بل نشعر بالتمركز حول ذاتنا ، بالرغم من اهتزازنا الذي يدل على قابليتنا للاحساس ، لأنها لا تحتضن ولا تخلق أبدا ما هو خارج عن ذاتها أو أبعد منها . وهل يسهم التركيز على الخروج عن الحشمة ربما بطريقة تعليمية ، الى خلق احساس بشيء حاد ومعزول ؟ أو هل لا يعدو الأمر مجرد أنه من السهل في حالة أى عمل يتصف بمثل هذه الحدة ، أن يشعر معاصروه بوجه خاص بنقائصه ، عن أن يذكروا ما يتميز به من صفات ؟ من الخطأ ، على أى حال ، أن نقف خارجا ونفحص الطرق فائية طريقة صحيحة، وكل طريقة صحيحة ، مادامت تعبر عما نريد أن نعبر عنه ، اذا كنا كتابا ، وهذا يقربنا أكثر من قبل الى هدف الروائي اذا كنا قراء .

اذ تتميز هذه الطريقة بتقريبنا الى ما نحن على استعداد لتسميته الحياة ذاتها ، ألم تشر قراءة « يوليسيس » الى مدى ما استبعد المؤلف وتجاهله من أوجه الحياة ، وألم يصدنا ذلك الى درجة تدفعنا لفتح « تريسترام شاندي » (١) *Tristram Shandy* أو حتى « بندنيس » (٢) *Pendennis* للتأكد عن طريقهما من أنه ليس هناك نواحي أخرى من نواحي الحياة فحسب ، بل نواحي أكثر أهمية أيضا ؟

ومهما يكن الأمر ، فان المشكلة التي تواجه الروائي في الوقت الحاضر ، وكما يخيّل إلينا أنها كانت تواجهه في الماضي ، هي اتّوصل الى وسيلة تكفل له حرية الكتابة فيما يختار أن يكتبه . لابد أن تكون

---

(١) « تريسترام شاندي » كتبها لاونس ستيرن : Laurence Sterne

فيما بين (١٧٦٠ - ١٧٦٧) ، وبعد الرواية الاولى من نوعها لاستخدامها طريقة في الكتابة أقرب الى طريقة « تيار الشعور » المستخدمة في الرواية الحديثة منها الى أية طريقة أخرى .

(٢) « بندنيس » (١٨٤٨ - ١٩٥٠) كتبها م.م. فاكري مؤلف « سوق الغرور »

ولكنها اقل أهمية منها .

لديه الشجاعة ليقول ان ما يهمه لم يعد « هذا » بل « ذاك » ومن « ذاك » فقط عليه أن يبني عمله . أما بالنسبة للكتاب الحديثين فمن المحتمل أن يوجد « ذاك » أو مركز الاهتمام ، فى الأماكن المظلمة لعلم النفس ، ولذلك فإن مركز الاهتمام يقع حالا فى مكان يختلف عنه من قبل ، يقع بالتأكيد على شىء ظل مغفلا حتى الآن . ويصبح من الضرورى عندئذ العثور على تصميم مختلف ، يصعب علينا الإمساك به ، وغير مفهوم بالنسبة لأسلافنا . فما من أحد سوى روائى حديث ، وما من أحد سوى كاتب روسى كان يمكنه أن يدرك أهمية الموقف الذى خلق منه تشيكوف قصة قصيرة سماها « جوسيف » . يرقد بعض الجنود الروس مرضى على ظهر سفينة تعود بهم الى روسيا . ويقدم لنا المؤلف بضعة شذرات من حديثهم وبعضا من أفكارهم ، ثم يموت واحد منهم ويحملونه بعيدا ، ويستمر الحديث بين الباقيين بعض الوقت ، الى أن يموت جوسيف نفسه ، ثم يلقون به الى البحر « وكأنه جزيرة أو فجلة » ويوضع التأكيد على أماكن غير متوقعة لدرجة أنه يبدو أول الأمر وكأنه لا يوجد تأكيد على الإطلاق ، ثم عندما تعتاد أعيننا ضوء الأصيل وتبين شكل الأشياء فى الحجرة ، نرى الى أى حد يبلغ تكامل القصة وعمقها ، وإلى أى حد حقا قد أطاع تشيكوف رؤياه فاختر هذا الشىء أو ذاك أو سواه ، ووضع هذه الأشياء معا ليكون منها شيئا جديدا . ولكن من المستحيل أن نقول « ان هذا ملهوى » أو « ان ذاك مأسوسى » ، بل ولسنا واثقين ، لأننا تعلمنا أن القصص القصيرة ، يجب أن تكون مختصرة ونهائية ، اذا ما كان هذا الشىء الغامض وغير النهائى يجب أن يسمى قصة قصيرة على الإطلاق .

ان أكثر الملاحظات أولية عن الرواية الانجليزية الحديثة لا تكاد تتجنب ذكر التأثير الروسى ، واذا ما ذكر الروس فإن المرء يتعرض لخطر الشعور بأن الكتابة عن أى قصص آخر غير قصصهم ليس الا مضیعة للوقت . فاذا كنا نريد فهما للروح والقلب فأين يتسنى لنا

أن نجد ذلك يمثل هذا العمق ؟ وإذا كنا قد سئمنا ماديتنا فان أقل روائيتهم شأننا يستمتع بحكم مولده باحترام طبيعي للنفس البشرية . « تعلم أن تجعل نفسك قريبا للناس . . ولكن لا تجعل هذه المشاركة مشاركة ذهنية - لأن المشاركة الذهنية سهلة - بل اجعلها مشاركة وجدانية - ومشاركة حب لهم » اذ يبدو اننا نتبين في كل كاتب روسي عظيم ملامح قديس ، اذا ما كان العطف على آلام الغير ، والاحساس بالحب نحوهم ، ومحاولة الوصول الى هدف جدير بأرفع مطالب النفس هي مكونات القداسة . ان قداستهم بهذا المعنى هي التي تجعلنا نشعر بالحزى لتفاهتنا وبعدها عن التدين ، وتحويل الكثير من رواياتنا الشهيرة الى بهرج وخداع . لعله من المحتم أن تكون النتائج التي توصل اليها العقل الروسي ، النتائج الشاملة والعطوفة بهذا الشكل ، نتائج حزينة الى أقصى حد . ولكن اذا أردنا الدقة حقا فقد نتحدث عن عدم شمول العقل الروسي . فهناك احساس بعدم وجود جواب ، وبأن الحياة اذا فحصت بأمانة فانها ستقدم سؤالا بعد الآخر لا مفر من تركه يدق ويدق في اذهاننا بعد أن تنتهي القصة بتساؤل خال من الأمل يملؤنا بياس عميق ، وقد يملؤنا في النهاية - بياس حائق . لعلمهم على حق ، فهم يرون دون شك أبعد مما نرى نحن ، ولا تعوقهم العوائق الضخمة التي تعوق رؤيانا . ولكن ربما نرى نحن شيئا تفوتهم رؤيته ، والا فلم يختلط هذا الصوت المعارض بكآبتنا . ان الصوت المعارض هو صوت حضارة أخرى قديمة يبدو أنها قد ربت فينا غريزة الاستمتاع والقتال أكثر من الألم والفهم . أن الرواية الانجليزية من ستيرن الى مرديث تشهد على السرور الطبيعي الذي نجده في الفكاهة والملهاة ، في جمال الأرض ، وأنواع النشاط العقلي ، وفي بهاء الجسم . ولكن آية استنتاجات يمكن أن نستخلصها من المقارنة بين قصاصين يبعدون عن بعضهم البعض كل هذا البعد الذي لا يمكن قياسه ، استنتاجات عديمة الفائدة الا فيما تفيض به علينا حقا

من رؤية لما لهذا الفن من امكانيات لا حصر لها ، وما تذكرنا به من أنه لا حد للأفق ، وأن ما من شيء ممنوع — ما من « طريقة » ، وما من تجربة ، مهما بلغت غرابتها ، ممنوعة — فيما عدا الكذب والادعاء . ان ما يدعى « المادة الصالحة للرواية » ، شيء لا وجود له ، فكل شيء يصلح لأن يكون مادة للرواية ، كل احساس ، كل فكرة ، كل صفة للعقل والروح يمكن أن تصبح موضوعا للرواية ، وما من ادراك لا يمكن استخدامه . واذا أمكننا أن نتخيل فن الرواية وقد دبّت فيه الحياة ووقف بيننا ، فان الرواية ستأمرنا دون شك أن نكسرهما ونقسو عليها وأيضا أن نكرمها ونحبها ، فهذا يتجدد شبابها وتؤكد سيادتها .

## « السيد بنيت والسيدة براون »

أو

### الروائي والشخصية \*

يبدو لي من المحتمل : بل لعله من الأفضل ، أن أكون الشخص الوحيد في هذه الحجرة الذي ارتكب حماقة كتابة رواية ، أو محاولة أو الفشل في كتابة رواية . وعندما سألت نفسي ، نتيجة لدعوتكم لي لأتحدث اليكم عن الرواية الحديثة ، أي شيطان همس في أذني وقادني الى حتفي ، وقف أمامي شخص صغير ، شخص رجل أو امرأة ، وقال « اسمي براون ، لتمسكي بي ان استطعت » .

---

\* ظهر هذا المقال في ( ١٩٢٥ ) ثم أعيد طبعه في « فراش موت الربان » :  
*The Captain's Deathbed* (١٩٥٠) ثم في *Views on the Art of the Novel*

وهذه تجربة يمر بها معظم الروائيين . اذ يقف أمامهم شخص ما يدعى براون أو سميث ، أو جونز ويقول بأكثر ما يكون الاغراء والفتنة « تعال وامسك بي ان استطعت » . وهكذا يتخبطون ، يقودهم هذا السرار الجارى من مجلد الى الآخر ، فيقضون خير سنوات العمر فى هذه المطاردة ، ولا يكسبون فى مقابل ذلك الا قليلا جدا من المال فى معظم الأحوال . ولا يمسك بالشبح الا القلة ، أما الغالبية فتكتفى بقطعة من ردائه أو خصلة من شعره .

ويتفق معى السيد آرنولد بنيت فى اعتقادى بأن الرجال والنساء يكتبون الروايات لأن شيئا يغريهم بخلق شخصية ما تفرض نفسها عليهم فرضا ، فهو يقول فى مقال ساستشيد ببعض ما يقوله فيه « ان أساس الرواية الجيدة هو خلق الشخصيات ولا شيء سوى ذلك . ان للأسلوب وزنه ، وللحبكة وزنها ، وللنظرة الجادة وزنها . ولكن ليس لشيء من كل هذا وزن بجانب كون الشخصيات مقنعة . فاذا ما كانت الشخصيات مقنعة فسيكون أمام الرواية فرصة للنجاح ، أما اذا لم تكن كذلك ، فسيكون النسيان نصيبها » . ويواصل الكاتب حديثه ليخلص الى أنه ليس لدينا فى الوقت الحالى روائيون شبان فى الدرجة الأولى من الأهمية ، لأن هؤلاء الروائيين غير قادرين على خلق شخصيات واقعية ، حقيقية ، مقنعة .

وهذه هى المسائل التى أود أن أناقشها الليلة بجرأة ، قد تتنافى مع الحكمة والعقل . أود أن أتفهم ما الذى نعنيه عندما نتحدث عن الشخصية فى الرواية ، وأن أقول شيئا عن مسألة الحقيقة التى يثيرها السيد بنيت ، وأن أقترح بعض الأسباب التى تؤدي الى فشل الروائيين الشبان فى خلق الشخصيات ، اذا كان من الصحيح ، كما يدعى السيد بنيت ، انهم يفشلون بالفعل . وهذا سنيؤدى بي ، كما أعلم جيدا ، الى أن ألقى اليكم ببعض الادعاءات أو الاحكام العامة جدا ، وغير الواضحة جدا . فالمسألة غاية فى الصعوبة

دعونا نذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية - ودعونا نذكر مدى قلة ما نعرفه عن الفن . ولكن اسمحوا لي أن أوضح أمرا قبل أن أبدأ . سأقترح أن نضع الادواردين والجورجيين في معسكرين منفصلين ، وسأسمى ولز وبنيت وجالزوردي ادواردين ، وفورستر ولورنس وستريتشى وجويس واليوت جورجيين<sup>(١)</sup> . وإذا تحدثت بضمير المتكلم ، بآثانية لا تطاق ، فاني أستمحكم العذر . إذ لا أريد أن أنسب الى العالم بوجه عام آراء فرد واحد منفرد ، قليل العلم ، ضال للطريق السوى .

أما الادعاء الأول الذى سألقى به اليكم فهو ادعاء أظنكم ستسلمون به - وهو أن كل من فى هذه الحجرة يستطيع الحكم على الشخصية . فمن المستحيل حقا أن يعيش المرء عاما واحدا وهو بمنجى من الكوارث ما لم يمارس قراءة الشخصية ويستمتع بشيء من المهارة فى هذا الفن . فزيجاتنا ، وصادقاتنا تعتمد عليه ، وعملنا يعتمد عليه الى حد كبير ، وفى كل يوم تقوم مشاكل لا يمكن حلها دون مساعدته . والآن يمكننى أن أخاطر بالنطق بالادعاء الثانى ، الذى سيكون أكثر

---

(١) ه . ج . ولز : H.G. Wells (١٨٦٦ - ١٩٤٦) ، وآرنولد بنيت : Arnold Bennett (١٨٦٧ - ١٩٣١) وجون جالزوردي : John Galsworthy (١٨٦٧ - ١٩٣٣) ، ولدوا جميعا فى أواخر الستينات من القرن التاسع عشر ، وبدأوا الكتابة فى أوائل القرن العشرين أى مع بداية عهد الملك ادوارد السابع (١٩٠١ - ١٩١٠) ولذا تطلق عليهم فرجينيا وولف لقب «الادواردين» أما م. فورستر : E.M. Forster (١٨٧٩) و د. ه. لورنس : D.H. Lawrence (١٨٨٥ - ١٩٣٠) ، وجيمس جويس : James Joyce (١٨٨٢ - ١٩٤١) ، ت. س. اليوت : T.S. Eliot (١٨٨٨ - ١٩٦٠) وليتتون ستريتشى (١٨٨٠ - ١٩٣٢) Lytton Strachey (١٨٨٠ - ١٩٣٢) ، فهؤلاء جميعا باستثناء م. فورستر ولدوا فى الثمانينات من القرن التاسع عشر وبدأوا الكتابة فى الحقبة الثانية من القرن العشرين أى فى عهد الملك جورج الخامس (١٩١٠ - ١٩٣٦) ، ولذا تطلق عليهم «الجورجيين» وهذا تمهيدا للتفريق بينهم من حيث نظرتهم الى الرواية واسلوبهم فى كتابتها .

مشارا للخلاف ، وهو أنه في ديسمبر ١٩١٠ أو في حوالى هذا التاريخ تغيرت الشخصية الانسانية .

انى لا أقول أن امراً خرج ، كما يخرج المرء الى الحديقة ، فرأى شجرة ورد قد أزهرت ، أو أن دجاجة قد باضت بيضة . فذلك التغير لم يحدث فجأة وفي وقت معين على هذا النحو . ولكن بالرغم من ذلك فقد كان هناك تغير بالفعل ، وبما أنه لا مفر من التعسف ، فلنتخذ لذلك تاريخا حوالى ١٩١٠ . وأول علامات هذا التغير مسجلة في كتب صمويل بتلر وفي « طريق البشر جميعا » : The Way of All Flesh (١) بوجه خاص ، ومازالت مسرحيات برناردشو مستمرة في تسجيله . أما في حياتنا اليومية ، فيمكن رؤية التغير ، اذا جاز لي أن أستخدم مثلا من الحياة المنزلية ، في شخصية الطباخ في هذه الايام . فالطباخ في العصر الفيكتوري كان يعيش مثل حوت لويثان في الطبقات الدنيا ، كائنا مخيفا ، صامتا ، غامضا ، يصعب فهمه ، أما الطباخ في العصر الجورجى فمن المخلوقات التي تعيش في ضوء الشمس والهواء الطلق ، تراه يدخل حجرة الاستقبال ويخرج منها تارة ليستعير جريدة « الديلي هيرالد » وتارة ليطلب النصح بشأن شراء قبة . أتطلبون أمثلة أكثر وقارا على قدرة الجنس البشرى على التغير ؟ اقرأوا اذن «الاجامنون» ، وانظروا اذا لم تكن كل عواطفكم تقريبا قد صارت على مر الزمن مع كليتمنيسترا . أو تأملوا حياة آل كارلايل Carlyle الزوجية وابكوا الحسارة والجذب اللذين يعانى منهما كل من الزوج والزوجة ، والناتجين عن ذلك التقليد المنزلى المريع الذى يقضى

---

(١) كتب صمويل بتلر : Samuel Butler (١٨٣٥ - ١٩٠٢) روايته

المشار اليها في ١٩٠٣ ، وهي تحوى سخرية لازعة من الكثير من وجوه الحياة في المجتمع الفيكتوري وخاصة الحياة العائلية والمسائل الدينية والتعليم وغيرها . وترجع أهمية الكتاب الى ثوره الكاتب على بيئته وتقاليدها .

بأن تنفق امرأة نابغة وقتها فى مطاردة الخنافس ، ودعك الطاسات بدلا من كتابة الكتب . لقد تغيرت جميع العلاقات الانسانية \_ العلاقات بين السادة والخدم ، بين الأزواج والزوجات ، بين الآباء والأبناء . وعندما تتغير العلاقات الانسانية يحدث فى نفس الوقت تغير فى الدين والسلوك والسياسة والادب . لنتفق اذن أن نضع أحد هذه التغيرات حوالى عام ١٩١٠ .

لقد قلت ان على الناس أن يكتسبوا قدرا كبيرا من المهارة فى قراءة الشخصية اذا ما كانوا ليعيشوا عاما واحدا من حياتهم دون كوارث . ولكن هذا الفن فن الشباب . ففى متوسط العمر وفى العمر المتقدم يمارس الناس هذا الفن فى معظم الاحوال لما له من فوائد ، أما الصداقات والمغامرات الاخرى والتجارب فى فن قراءة الشخصية فقلما تحدث . ولكن الروائيين يختلفون عما عداهم من الناس لانهم لا يتوقفون عن الاهتمام بالشخصية ، عندما يتعلمون عنها ما يكفى للأغراض العملية . بل يذهبون خطوة أبعد من ذلك ، يشعرون أن فى الشخصية ذاتها دائما شيئا شيقا . فعندما تؤدى الجوانب العملية للحياة ، فسيظل هناك شيء ما متعلق بحياة الناس يبدو لهم ذا أهمية عارمة ، بالرغم من كونه لا يمس سعادتهم ، أو راحتهم ، أو دخلهم من قريب أو بعيد . تصبح دراسة الشخصية بالنسبة لهم شغلا شاعلا ، ويصبح تصويرها فكرة مهيمنة على عقولهم . وهذا ما أجد من الصعب جدا تفسيره : ما الذى يعنيه الروائيون عندما يتحدثون عن الشخصية ، وما الباعث الذى يدفعهم بكل هذه القوة بين آونة وأخرى الى التعبير عن نظرتهم بالكتابة .

وهكذا ، اذا سمحتم لى ، فبدلا من التحليل والتجريد، سأقص عليكم قصة بسيطة ، ميزتها - مهما كانت عديمة المغزى - أنها

صحيحة ، قصة رحلة من ريتشموند الى ووترلو (١) ، وذلك أملا  
فى أن أتمكن من أن أوضح لكم ما الذى أعنيه بالشخصية ذاتها ،  
حتى تتمكنوا من ادراك الاشكال المختلفة التى تتخذها ، والمخاطر  
المخيفة التى تحقيق بكم بمجرد أن تحاولوا وصفها بالكلمات .

حدث ذات ليلة منذ بضعة أسابيع ، اذن : ان تأخرت عن  
موعد القطار فقفزت الى داخل أول عربة صادفتنى . وعندما اتخذت  
لى مجلسا انتابنى شعور غريب مقلق بأننى قطعت حديثا كان يجرى  
بين شخصين يجلسان هناك من قبل . لم يكونا شابين ولم تكن تبدو  
عليهما السعادة . على العكس من ذلك - كانا كلاهما متقدمين فى  
السن ، جاوزت السيدة الستين ، وجاوز الرجل الأربعين بكثير .  
كانا يجلسان متقابلين ، أما الرجل ، الذى كان منحنيا ويتحدث  
بثقة اذا ما أخذنا بجلسته ولون وجهه الدموى ، فقد مال الى الخلف  
فى جلسته ولاذ بالصمت . لقد أزعجه دخولى : فأصابه الضيق .  
أما السيدة العجوز ، التى سأسمىها السيدة براون ، فقد بدا عليها  
شئ من الارتياح . كانت واحدة من تلك النساء المسنات النظيفات  
اللاتى يرتدين ثيابا قديمة ، وتدل نظافتهن وترتيبهن الشديد -  
حيث كل شئ مزررا ، مثبتا ، مربوطا ، مرتوقا ، ومفرجنا - أكثر  
مما تدل الخرق والقذارة ، على فقرهن الشديد . كان يحيط بها  
شئ من الضمور - نظرة تدل على الألم ، والخوف ، وعلاوة على ذلك ،  
كانت صغيرة الحجم جدا . لم يكن قدماهما ، فى حذاءها الصغير  
النظيف ، يلمسان الارض . شعرت أنه ليس لها من يعولها ، وأن  
عليها أن تقرر أمورها بنفسها ، وأن زوجها قد هجرها : أو تركها  
أرملة ، من سنوات عدة ، وأنها قد عاشت عيشة قلقة ، متعبة : تربي  
ابنا وحيدا ، لعله يكون الآن ، على أكثر الاحتمالات ، قد بدأ يسلك

---

(١) ووترلو احدى محطات السكة الحديدية بمدينة لندن وريتشموند احدى

ضواحيها .

مسلك السوء • اندفع كل هذا الى ذهني وأنا جالسة ، أحس ، كما يحس معظم الناس بعدم الارتياح ، عندما أسافر مع مسافرين مثلي ، ما لم أستطع ، بطريقة أو بأخرى ، أن أكون فكرة عنهم • ثم نظرت الى الرجل • لم يكن من أقارب السيدة براون ، كنت واثقة من ذلك ، كان نموذجا أكبر وأضخم منها وأقل تهديبا • تخيلت أنه رجل أعمال ، من المحتمل جدا أن يكون تاجر غلال محترم من الشمال ، يرتدى خلة من الصوف الخشن الجيد الأزرق ، ويحمل مطواة للجيب ومنديلا من الحرير ، وحقيبة جلدية كبيرة • كان من الواضح ، على كل حال ، أنه يبحث أمرا غير سار مع السيدة براون ، يبحث سرا ، لعله أمر سيء ، لم يريد مناقشته في حضرتي •

« نعم ، لقد كان آل كروفت سييء الحظ مع خدمهم » قال هذا السيد سميث (كما سأسميه) بروية ، وهو يعود الى موضوع سابق ، مراعاة للمظاهر •

قالت السيدة براون بشيء من التنازل « آه ، ياللقوم المساكين • كان لجدتي خادمة جاءت بها وهي في الخامسة عشر من العمر وبقيت حتى بلغت الثمانين » (قالت هذا بنوع من الكبرياء العدائي المجروح ، ربما على سبيل التفاخر أمام كل منا) •

وقال السيد سميث بنبرة مصالحة وكأنه يحاول استرضاءها ، « قلما يصادف المرء مثل هذه الأشياء الآن » • ثم لاذا بالصمت •

قال السيد سميث ، اذ كان من الواضح أن السكوت يجعله يشعر بالضيق • « من الغريب أنهم لا ينشئون ناديا للجولف هناك - كان يخیل الى أن أحد الشبان سيفعل ذلك » •

ولم تحمل السيدة براون نفسها مشقة الإجابة •

وقال السيد سميث وهو يطل من النافذة ويختلس النظر الى وهو يفعل ذلك « كم من تغيرات تحدث فى هذا الجزء من العالم ! »

كان واضحا من صمت السيدة براون ، ومن الود المصطنع الذى يتحدث به السيد سميث أنها واقعة تحت سيطرته الى حد ما وأنه كان يسيء ممارسة تلك السيطرة . نعل الأمر يتعلق بسقوط ابنها ، أو بحدث مؤلم فى ماضى حياتها ، أو حياة ابنها . لعلها ذاهبة الى لندن للتوقيع على بعض الوثائق للتنازل عن بعض ممتلكاتها . من الواضح أنها كانت واقعة لأمر خارج عن ارادتها ، تحت سيطرة السيد سميث . كنت قد بدأت أشعر بقدر كبير من المعطف عليها ، عندما قالت ، فجأة ودون مقدمات :

« هل تستطيع أن تخبرنى اذا ما كانت شجرة البلوط تموت عندما تأكل أوراقها اليرقات فى سنتين متتاليتين ؟ »

تكلمت بانسراح ، وبشئ من الدقة ، فى صوت مهذب متسائل . فزع السيد سميث ، ولكنه شعر بالراحة لأنها أتاحت له فرصة الحديث فى موضوع مأمون . قال لها الشئ الكثير بسرعة عن وباء الحشرات . قال لها ان له أخا يملك مزرعة فاكهة فى كنت . حدثها عما يفعله المزارعون كل سنة فى كنت . الخ . الخ . وبينما هو يتحدث حدث شئ غريب جدا . أخرجت السيدة براون منديلها الأبيض وبدأت تمسح عينيها . كانت تبكى . ولكنها ظلت تنصت بهدوء لما يقول ، وظل هو يتحدث وقد ارتفع صوته شيئا ما ، وبدأ عليه الغضب شيئا ما ، وكأنه قد رآها تبكى مرارا من قبل ، وكأنها عادة مؤلمة . وفى النهاية ضايقه ذلك ، فتوقف فجأة ، وأطل من النافذة ، ثم انحنى نحوها كما كان منحيا عندما دخلت أنا ، وقال بطريقة تنم عن التهديد والوعيد ، وكأنه لن يتحمل هذا الهراء أكثر من ذلك :

« بخصوص ذلك الأمر الذى كنا نناقشه اذن . هل سيكون كل شيء كما اتفقنا ؟ هل سيكون جورج هناك يوم الثلاثاء ؟ » .  
فقالت السيدة براون وهى تجمع شتات نفسها بوقار جميل « لن يتأخر » .

ولم يقل السيد سميث شيئا . وقف وزرر معطفه ، وانزل حقبيته ، وقفز من القطار قبل أن يقف عند كلابام جنكشن : Clapham Junction . لقد حصل على ما يريد ولكنه كان يشعر بالخجل من نفسه ، وكان مسرورا لابتعاده عن نظر السيدة العجوز .  
وبقينا السيدة براون وأنا وحدنا . جلست لهى فى ركنها المقابل لى ، نظيفة جدا ، صغيرة الحجم جدا ، غريبة بعض الشيء ومتألمة أشد الألم . كان الأثر الذى تركته فى نفسى أثرا عارما لم أتمكن من الصمود أمامه . جاء متدنقا كالتيار ، قويا كرائحة الحريق . مم كان يتألف ذلك الأثر العارم الغريب ؟ آلاف مؤلفة من الأفكار المتناقضة وغير المتعلقة بالموضوع ، تحتشد فى رأس المرء فى مثل هذه الأحوال على شاطئ البحر ، بين زينات غريبة : قنائد بحر ، نماذج للسفن فى علب زجاجية . نياشين زوجها على رقة المدفأة . وهى تدخل الحجرة وتخرج منها ، وتجلس على حافة المقاعد ، وتلتقط وجبات الطعام من الأطباق ، وتستغرق فى نظرات طويلة صامتة . بدت اليرقات وأشجار البلوط وكأنها تنم عن ذلك كله . ثم فى وسط هذه الحياة العجيبة المنعزلة ، شق السيد سميث طريقه . رأيت ، على حد قولنا ، يهب داخلا ، ذات يوم عاصف يصفق الباب بشدة وتكون مظلمة التى تقطر ماء بركة فى الصالة . ويجلسا معا وحدهما خلف الباب المغلق .

ثم واجهت السيدة براون الرؤيا المخيفة التى كشف لها عنها . واتخذت قرارها البطولى . قامت مبكرة قبل الفجر ،

وحزمت حقيبتها ثم حملتها بنفسها الى المحطة . لن تسمح لسميث بلمسها . لقد جرح كبرياؤها ، وانحل مرساها ، كانت تنحدر من قوم ميسورى الحال ، ذوى خدم وحشم - ولكننا لسنا بعجلة بشأن التفاصيل . المهم هو ان يدرك المرء شخصيتها ، أن يفهم المرء ذاته فى جوها . لم يكن لدى الوقت لأشرح لماذا شعرت بأنه جو مأسوى ، بطولى ، يشوبه بالرغم من ذلك شيء من الطيش والغرابة ، قبل أن يقف القطار ، وأرقبها تختفى ، حاملة حقيبتها فى المحطة الفسيحة المضيئة . بدت صغيرة جدا ، شديدة التمسك بالأشياء جدا ، رقيقة جدا وبطولية جدا فى نفس الوقت . ولم أرها قط بعد ذلك ، ولن أعرف أبدا ماذا حدث لها .

وهكذا تنتهى القصة دون أن يكون لها مغزى . ولكنى لم أقص عليكم هذا الحدث لأبين لكم مهارتى أو متعة السفر من ريتشموند الى ووترلو . أما الذى أود أن تروه فى قصتى فهو هذا الأمر . نرى هنا شخصية تفرض ذاتها على شخص آخر . فهى ذى السيدة براون تجعل شخصا ما يبدأ بطريقة تكاد تكون آلية فى كتابة رواية عنها . انى أعتقد أن جميع الروايات تبدأ بسيدة عجوز تجلس فى ركن مقابل . أى انى أعتقد أن جميع الروايات تعالج الشخصية وأن الشكل الروائى - هذا الشكل الأخرق ، كثير الكلام ، غير الدرامى الثرى ، المرن ، الحى الى هذا الحد - قد خلق من أجل التعبير عن الشخصية - وليس للتبشير بالعقائد ، أو التغنى بالأغاني ، أو الإشادة بمجاد الامبراطورية البريطانية . ولكن سيخطر لكم على التو أن هذه الكلمات يمكن تفسيرها تفسيرات متباينة أشد التباين . فشخصية هذه السيدة العجوز مثلا ستبدو لكم مختلفة جدا تبعا للعصر أو البلد الذى تصادف أن ولدت فيه . وسيكون من السهل أن نكتب ثلاث صور مختلفة لحدث القطار هذا ، صورة انجليزية ، وصورة فرنسية ،

وصورة روسية . أما الكاتب الانجليزى فسيجعل من السيدة العجوز شخصية شاذة سيظهر غرابتها والزمات المرتبطة بسلوكها ، أضرارها والتجساعيد التى على وجهها ، أشرطتها وزائداتها الجبلدية . وستسيطر شخصيتها على الكتاب . أما الكاتب الفرنسى فسيمحو كل هذا ، سيضحى بالفسرد الذى هو السيدة براون ليعطى صورة أعم للطبيعة الانسانية ، ليصنع كلا أكثر تجسيدا ، وتناسبا ، واتساقا . أما الروسى فسينفذ خلال اللحم ، سيكشف عن الروح - الروح وحدها ، وهى تجوب شارع ووترلو ، تسأل الحياة سؤالا ضخما سيرن فى آذاننا ويرن بعد أن ينتهى الكتاب . ثم الى جانب العصر والبلد هناك مزاج الكاتب أيضا ، علينا أن نأخذه فى الاعتبار فأنت ترى شيئا بعينه فى الشخصية ، بينما أرى أنا شيئا آخر . تقول أنت انها تعنى هذا الشيء وأقول أنا أنها تعنى ذاك . وعندما يأتى دور الكتابة ، سيختار كل منا أشياء أخرى تبعا لمبادئ خاصة به . وهكذا يمكن أن تعالج السيدة براون بأشكال لا حد لتباينها تبعا للعصر والبلد ومزاج الكاتب .

أما الآن فيجب أن أستعيد مايقوله السيد ارنولد بنيت . يقول أنه لن تكن للرواية فرصة للحياة الا اذا كانت الشخصيات حقيقية، والا فان موتها أمر محتوم . ولكنى أسأل نفسى ، ماهى الحقيقة ؟ ومن هم الذين يصدرون الاحكام عن الحقيقة ؟ فقد تكون شخصية ما حقيقية بالنسبة للسيد بنيت وغير حقيقية تماما بالنسبة لى . فهو يقول فى مقاله مثلا ان دكتور وطسون فى رواية «شرلوك هولمز» حقيقى بالنسبة له : أما بالنسبة لى فدكتور وطسون جوال محشو بالقش ، دمية ، شخصية مضحكة وهكذا الحال فى شخصية بعد الأخرى - وفى كتاب بعد الآخر . فليس هناك شيء يختلف الناس بشأنه أكثر مما يختلفون بشأن حقيقة الشخصيات ، وخاصة

فى الكتب المعاصرة • ولكن اذا نظرتى الى الامر نظرة اكثر اتساعا فاطن ان السيد بنيت سيكون على حق تماما • واعنى انكم اذا فكرتم فى الروايات التى تبدو لكم روايات عظيمة - «الحرب والسلام» ، «سوق الغرور» : *Vanity Fair* «تريسترام شاندى» : *Tristram Shandy* «مدام بوفارى» ، «الكبرياء والتحامل» : *Pride and Prejudice* «عمدة كاستربريديج» *The Mayor of Casterbridge* «فيليب» : Philip اذا فكرتم فى هذه الكتب فانكم ستفكرون على التو فى شخصية ما بدت لكم حقيقية ( ولا اعنى بذلك شخصية مشابهة للشخصيات الحية ) ، ولها من القوة ما يجعلكم تفكرون لا فى هذه الشخصية فحسب ، بل فى أشياء شتى ترونها كما تبدو لعينى هذه الشخصية - تفكرون فى الدين ، فى الحب ، فى الحرب ، فى السلم ، فى الحياة العائلية ، فى الحفلات الراقصة ، فى مدن الريف ، فى الغروب ، فى ظهور القمر ، فى خلود الروح • وهكذا يبدو وكأنه ما من نوع واحد من التجارب الشخصية لم يطرقة الكاتب فى « الحرب والسلام » - وفى جميع هذه الروايات ، قد جعلنا كل هؤلاء الروائيون نرى كل ما يريدوننا أن نراه من خلال شخصية ما • فاذا لم يكن الامر كذلك ، فليسوا روائيين ، بل شعراء أو مؤرخين أو كاتبى نشرات •

ولكن لنفحص ماقاله السيد بنيت بعد ذلك - قال : انه لا يوجد روائى عظيم بين الكتاب الجورجيين لأنهم لا يستطيعون أن يخلقوا شخصيات حقيقية ، صادقة ومقنعة • وهنا لا أستطيع أن أتفق معه • هناك أسباب ، وأعداء ، وامكانيات أظنها تغير من لون القضية • هذا ما يبدو لى على الأقل ، ولكنى أدرك تماما أن هذا أمر من المحتمل أن أكون منحازة بشأنه ومتفائلة وقصيرة النظر • سأضع وجهة نظرى أمامكم أملا فى أن تجدونها غير منحازة ، وحكيمة ، ومتسعة الأفق • لماذا ، اذن ، يجد الروائيون ، فى الوقت

الحال صعوبة كبيرة فى خلق شخصيات تبدو حقيقية ، لا للسيد بنيت فحسب ولكن للعالم بوجه عام ؟ لماذا يخفق الناشرون دائما ، عندما يحل الموسم الجديد فى أكتوبر ، فى تقديم عمل عظيم . من المؤكد أن أحد الأسباب هو أن الرجال والنساء الذين بدأوا كتابة الروايات فى ١٩١٠ أو حوالى هذا التاريخ قد واجهوا هذه الصعوبة - وهى عدم وجود روائى انجليزى على قيد الحياة يمكنهم أن يتعلموا منه صنعتهم . فكونراد بولندى ، مما يضعه على حدة ، ويمنعه مهما كان جديرا بالاعجاب من أن يقدم لهم الكثير من العون . وهاردى لم يكتب رواية واحدة منذ ١٨٩٥ . ان أبرز الروائيين وأكثرهم نجاحا فى ١٩١٠ هم ، على حد ظنى ، ولز ، وبنيت ، وجالزوردي . ويبعدو لى الآن أنك اذا ذهبت الى هؤلاء الرجال وطلبت منهم أن يعلموك كيف تكتب رواية - كيف تخلق شخصيات حقيقية - فستشبه تماما من يذهب الى صانع الأحذية ويطلب منه أن يعلمه كيف يصنع ساعة . أرجو ألا يتبادر اليكم أنى غير معجبة بكتبهم وأنى لا أستمتع بها . فانى أرى على العكس أنها ذات قيمة عظيمة وضرورة قصوى . فهناك مواسم من الأهم فيها أن يكون لدى المرء حذاء عن أن يكون لديه ساعة . فاذا ماتركنا المتجاز جانبا ، فانى أعتقد أنه كان من الضروري عقب نشاط العصر الفيكترى الابداعى ، لا فى مجال الادب فقط ، بل فى الحياة أيضا ، أن يكتب شخص ما الكتب التى كتبها ولز ، وبنيت ، وجالزوردي . ولكن ما أغرب هذه الكتب ! انى أتساءل أحيانا اذا كنا على حق فى تسميتها كتباً على الاطلاق . فهى تترك لدى المرء احساسا غريبا بعدم التكامل وعدم الرضى . ويبعدو من الضرورى لكى يكملها المرء أن يفعل شيئا - ينضم الى جمعية ، أو اذا ازداد به اليأس ، أن يكتب اذنا مصرفيا . فاذا مافعل ذلك، هدأ القلق، وتم الكتاب، وأمكن وضعه على الرف ، ولم يعد هناك قط ما يدعو لقراءته مرة أخرى . ولكن الحال يختلف تماما فى حالة غيرهم من الروائيين ، «فترسترام

شاندی» أو «الكبرياء والتعامل» عمل متكامل في ذاته ، مكثف بذاته ، لا يترك لدى المرء رغبة في عمل أى شيء سوى قراءة الكتاب مرة أخرى ، وفهمه فهما أتم . ولعل الفرق راجع الى أن كلا من سترن وجين أوستن كانا يهتمان بالأشياء في حد ذاتها، بالشخصية في حد ذاتها ، بالكتاب في حد ذاته . لذلك كان كل شيء موجودا في داخل الكتاب وليس خارجه . ولكن الادواردين لم يهتموا بالشخصية في حد ذاتها ، أو بالكتاب في حد ذاته . كانوا يهتمون بشيء خارج الكتاب . وهكذا لم تكن كتبهم كتباً متكاملة ، وكانت تتطلب من القارئ أن يقوم هو بتكميلها ايجابيا وعمليا .

ولعله من الممكن أن نجعل ذلك أكثر وضوحا اذا سمحنا لأنفسنا بتصوير جماعة صغيرة في عربة السكة الحديدية - اذا تصورنا أن ولز ، وجالزوردي ، وبتييت مسافرون الى ووترلو مع السيدة براون . لقد قلت أن السيدة براون ترتدى ثيابا رخيصة، وأنها ضئيلة الحجم . وعلى وجهها نظرة قلق وضيق . واني أشك في أننا نستطيع أن نطلق عليها لقب سيدة متعلمة . أما ولز الذي سينقض على كل هذه الاعراض لحالة مدارسنا الابتدائية غير المرضية بسرعة لا يمكننى أن أفيها حقها ، فسيعكس بسرعة على زجاج النافذة رؤيا لعالم أفضل ، وأوسع ، وأكثر انبساطا وسعادة، وأكثر مغامرة وشجاعة ، عالم لا توجد به عربات سلك حديدية كثيفة مثل هذه ، ولا سيدات عجوزات منهكات ، عالم تأتي فيه القوارب المعجزة بالفاكهة المدارية الى كامبرويل في الساعة الثامنة صباحا ، وتوجد به حضانات ، ونافورات ومكتبات ، وحجرات للطعام ، وحجرات للجلوس ، وزيجات عامة ، ويتسم فيه كل مواطن بالكرم والاخلاص والرجولة ، والفخامة ، ويشبه لهما ولز نفسه . ولكن لا يوجد فيه من يشبه السيدة براون أدنى شبه . لا توجد

سيدات مثل السيدة براون فى « يوتوبيا » أو العالم المثالى . ولا يخالجنى أدنى شك فى أن ولز بشغفه لجعل السيدة براون كما يجب أن تكون ، لن يلقي نظرة واحدة عليها كما هى . وما الذى سيراه جالزورذى ؟ وهل يمكن أن يساورنا شك فى أن جدران مصنع دولتون ستثير اهتمامه ؟ ففى ذلك المصنع نساء يصنعن خمسة وعشرين دسته من الآنية الفخارية كل يوم . وفى شارع مايل اند : Mile End أمهات تعتمد على المبالغ الضئيلة التى تكسبها هذه النساء . ولكن فى سري : Surrey أصحاب أعمال يدخلون حتى الآن السيجار الفاخر بينما تغرد البلابل . ولن ير جالزورذى الذى يستشيط غضبا ، ويعج بالمعلومات ، ويكيل للمدنية التهم ، لن ير فى السيدة براون سوى اناء كسر على العجلة وألقى به فى الركن .

السيد بنيت وحده من بين الادواردين ، هو الذى سيثبت نظره داخل العربى وسيلاحظ ، بحق ، كل تفصيلة من التفاصيل بحرص شديد . سيلاحظ الاعلانات ، وصور سوانيج : Swanage وبورتشموت : Portsmouth والطريقة التى تبرز بها الوسائد بين الازرار ، وكيف تلبس السيدة براون دبوسا ، دفعت ثمنا له ثلاثة جنيهات ، وعشرة شلنات وثلاثة بنسات فى سوق ويتورث : Whitworth وقد رتقت فردتى قفازا بل لقد استبدلت ابهام فردة اليد اليسرى . وسيلاحظ ، فى النهاية ، كيف أن هذا القطار هو القطار الذى لا يتوقف فى وندسور والذى يقف فى ريتشموند لراحة السكان من أفراد الطبقة الوسطى ، الذين يستطيعون أن يذهبوا الى المسرح ولسكنهم لم يصلوا الى المرتبة الاجتماعية التى تؤهلهم لاقتناء عربى ، بالرغم من أنه من الصحيح أن هناك مناسبات (سيخبرنا عنها السيد بنيت) يستأجرون فيها عربات من شركة «ما

---

(١) مايل اند احد شوارع الحى الشرقى الفقير لمدينة لندن .

(سيخبرنا عنها أيضا) • وهكذا يخطو تدريجيا نحو السيدة براون، وسيذكر كيف أنها قد ورثت شيئاً من العقار الذي يخضع لنظام عدم تغيير الساكن وليس للعقد الحر في داتشيت : Datchet ، وان كان هذا العقار مرهونا للسيد بنجاي المحامي – ولكن لماذا أجرؤ على الاختراع بدلا من السيد بنيت ؟ ألا يكتب هو ذاته روايات ؟ سأفتح أول كتاب له تضعه الظروف في يدي وهو « هيلدا لسويز » : *Hilda Lessways* (١) لنرى كيف يجعلنا نحس بأن هيلدا حقيقية ، صادقة ومقنعة كما يجب أن يفعل الروائي • أقفلت هيلدا الباب بحذر ، مما يدل على توتر العلاقات بينها وبين أمها • انها مغرمة بقراءة « مود » : « Maud » (٢) ، وقد وهبتها السماء القدرة على الاحساس العميق الحاد • الى هنا وكل شيء على ما يرام ، ففي هذه الصفحات الاولى ، حيث يكون نكل لمسة أهميتها ، يحاول السيد بنيت بطريقته المتمهلة الواثقة أن يرينا أي نوع من الفتيات كانت هيلدا •

ولكنه ما يلبث أن يبدأ في الوصف ، لا في وصف هيلدا! لسويز ، ولكن وصف المنظر الذي يرى من نافذة حجرة نومها ، والعذر في ذلك أن السيد سكيلورن : Skellorn محصل الايجار قادم في هذا الطريق • ويواصل السيد بنيت الوصف قائلا :

« كانت منطقة تيرنهيل : Turnhill تقع خلفها ، ومنطقة المدن الخمس التي تعد تيرنهيل آخر مراكزها شمالا ، الى جنوبها • وفي أسفل غابة تشترلي : Chatterly تميل القناسة في منحنيات كبيرة ، في طريقها نحو السهول العذراء ثم الى البحر •

---

(١) « هيلدا لسويز » (١٩١١) •

(٢) « مود » قصيدة للشاعر الفيكتوري الفريد تينيسون ( ١٩٠٩ -

نشرت في ١٨٥٥ •

وعلى جانب القناة ، فى مقابل نافذة هيلدا مباشرة ، كان هناك وابور للطحين ، يتصاعد منه أحيانا دخان لا يكاد يقل عن الدخان الذى يتصاعد من الافران والمداخن التى تحيط بالمنظر من الجانبين . ومن وابور الطحين ، يؤدى ممر مرصوف ، يفصل صفا كبيرا من الفيللات الجديدة ، عن الحدائق الخاصة بها الى شارع لسويز مباشرة ، أمام بيت السيدة لسويز . وعن طريق هذا الممر كان يجب أن يصل السيد سكيلورن ، فهو يقطن احدى هذه الفيللات .

كان من الممكن أن يؤدى سطر واحد من قوة الادراك أكثر مما تؤديه كل هذه السطور من الوصف ، ولكن لنتغاضى عن ذلك كجزء من مهمة الروائي الثقيلة التى لا مفر منها . والآن أين هيلدا ؟ يا للأسف . مازالت هيلدا تطل من النافذة . فقد كانت بالرغم من عواطفها المتأججة وشعورها بعدم الرضى ، فتاة تهتم بمشاهدة المنازل . وكثيرا ما كانت تقارن بين السيد سكيلورن العجوز هذا والفيللات التى تراها من نافذة حجرة نومها . ولذا يجب أن توصف هذه الفيللات . ويواصل السيد بنيت الوصف قائلا :

« كان هذا الصف من الفيللات يدعى فيلات العقد الحر . وهو اسم يدل على الزهو فى منطقة تخضع معظم العقارات فيها لنظام العقود التى لا تسمح بتغيير الساكن دون دفع غرامة والحصول بطريقة اقطاعية على موافقة مجلس يرأسه ممثل صاحب العقار الأصلي . وكانت معظم هذه المساكن ملكا لمن يشغلونها ، وكل منهم مالك مطلق للعقار ، يرى وهو ينسحب ذات مساء الى داخل حديقته المغطاة بالتراب وسط رفرة القمصان والفوط المنشورة . كانت فيلات العقد الحر هذه رمزا للنصر النهائي للاقتصاد الفيكتورى ، ولنصر العامل الماهر الحريص المجد ،

وصورة للحلم الذى يراود خيال أمين جمعية لبناء المنازل عن الجمة .  
ولقد كانت فى الواقع عملا عظيما جدا ، الا أن ماتشعر به هيلدا من  
احتقار لا مبرر له لا يسمح لها بالاعتراف بذلك »

ونصرخ حمدا لله ! ها نحن قد وصلنا أخيرا الى هيلدا نفسها .  
ولكن مهملا . قد تتصف هيلدا بهذه الصفة أو تلك ، أو غيرها من  
الصفات ، ولكن هيلدا لا تنظر فقط الى المنازل ، هيلدا تسكن منزلا .  
أى نوع من المنازل تسكن هيلدا ؟ ويواصل السيد بنيت قوله :

« كان أحد البيتين اللذين يتوسطان صفا منفصلا يتكون من  
أربعة بيوت بناها جدها لسويز ، تاجر أباريق الشاي ، كان البيت  
الرئيسى فى مجموعة البيوت الاربعة ، وكان من الواضح أنه مسكن  
مالك المجموعة وكان البيت الذى يقع عند الزاوية يحوى حانوت  
بدال ، وقد سلب نصيبه من الحديقة حتى تصبح مساحة حديقة  
السيد المالك أكبر قليلا من غيرها . ولم يكن الصف صفا من  
الفيلات ، بل من البيوت التى يقدر ايجارها بحوالى ستة وعشرين  
الى ستة وثلاثين جنيها فى السنة ، وهو ما يزيد عن طاقة العمال  
الفنيين وصغار ممثلى شركات التأمين . وعلاوة على ذلك ، فقد كان  
متين البناء ، أنفق عليه بسخاء ، وكان تصميمه بالرغم مما أصابه  
من تشويه ، لا يزال يحمل بعض آثار الثراء الجورجى . كان دون  
شك أفضل صف من البيوت فى هذا الجزء الحديث البناء من  
المدينة . كان من الواضح أن السيد سكيلورن مقبل على شىء أفضل  
وأكثر اتساعا وثراء ، فى مجيئه الى الفيلات «الحرّة العقد» . وفجأة  
سمعت هيلدا صوت أمها . . »

ولكننا لا نستطيع سماع صوت أمها ، ولا صوتها هى ، كل  
ما نستطيع سماعه هو صوت السيد بنيت يدلى إلينا بالحقائق عن  
الايجارات وعقود الايجار الحرّة ، وغير الحرّة والغرامات . ماذا  
يحاول السيد بنيت أن يعمل ؟ ان لى رأيا خاصا فيما يحاول السيد

بنيت عمله - انه يحاول أن يجعلنا نقوم بالتخيل بدلا منه ، يحاول تنويعنا تنويعا مغناطيسيا لنعتقد أنه ما دام قد بنى بيتا ، فلا بد أن يسكن هذا البيت شخص ما . ولكن السيد بنيت بالرغم من قدرته الفائقة على الملاحظة ، وبالرغم من تعاطفه وانسانيته العظيمة ، فانه لم يلق نظرة واحدة على السيدة براون في الركن الذي تجلس فيه . فها هي ذى تجلس في ركن العربى - تلك العربى المسافرة ، لا من ريتشموند الى ووترلو ، بل من أحد عصور الادب الانجليزى الى العصر الذى يليه ، لأن السيدة براون باقية الى الأبد ، السيدة براون هى الطبيعة الانسانية ، السيدة براون لا تتغير الا تغيرا سطحيا ، انما الروائيون هم الذين يدخلون ويخرجون ، هى تجلس فى مكانها ولم يقم واحد من الكتاب الادواردين حتى بمجرد النظر اليها . لقد نظروا بغاية القوة ، والتنقيب والتعاطف من النافذة ، الى المصانع ، والى اليوتوبيات أو العوالم المثالية ، بل والى زينة العربى وفرشها ، ولكنهم لم ينظروا اليها قط ، لم ينظروا قط الى الحياة ، الى الطبيعة الانسانية . وهكذا قد طوروا طريقة لكتابة الرواية تناسب ما يقومون به ، لقد صنعوا أدوات ووضعوا تقاليد تحقق هدفهم . ولكن تلك الأدوات ليست أدواتنا ، وعملهم ليس عملنا . فما تعنى تلك التقاليد بالنسبة لنا الا الدمار ، وما تعنى تلك الأدوات الا الموت .

من حقكم أن تشكوا من غموض اللغة التى استخدمها . قد تسألون ما هو التقليد وما هى الاداة وماذا أعنى بقولى ان تقاليد السيد بنيت والسيد ولز والسيد جالزوردي ليست هى التقاليد التى تصلح للكتاب الجورجيين ؟ انه سؤال صعب : ولكنى سأحاول سلوك طريق مختصر للإجابة عليه . ان التقليد فى الكتابة لا يختلف كثيرا عن التقليد فى السلوك . ففي كل من الحياة والادب من الضرورى أن تكون هناك بعض الوسائل

التي تسد الفجوة بين المضيضة وضيضها الذي لا تعرفه من ناحية ، وبين الكاتب وقارئه الذي لا يعرفه من ناحية أخرى . تركن المضيضة الى الحديث عن الطقس ، فقد أثبتت أجيال من المضيضات أنه موضوع شيق فى أى مكان من العالم ، موضوع نؤمن به جميعا . تبدأ بانقول بأن شهر مايو من هذا العام شهر كئيب ، وهكذا بعد أن تكون قد حققت الاتصال بضيضها غير المعروف تنتقل الى أمور أكثر أهمية . وهكذا الحال فى الادب . يجب على الكاتب أن يحقق الاتصال بقارئه بأن يضع أمامه شيئا يمكنه التعرف عليه ، فيشجذ بذلك خيانه ويجعله على استعداد للتعاون معه فى عملية تحقيق الألفة الأصعب بكثير . ومن الأمور البالغة الأهمية أن يكون مكان التلاقى المشترك هذا ، مكان يسهل الوصول اليه بطريقة غريزية تقريبا ، فى الظلام، وبعيون مقفلة . وهاهو ذا السيد بنيت يستخدم هذه الأرض المشتركة فى «هيلدا لسويز» . لقد كانت المشكلة التي تواجهه هي كيف يجعلنا نؤمن بحقيقة هيلدا لسويز . ولكونه ادوارديا ، فقد بدأ بدقة وبتفصيل فى وصف نوع البيت الذي تسكنه هيلدا ونوع البيت الذي تراه من النافذة . كانت ملكية البيوت هي الأرض المشتركة التي وجد الادوارديون الانتقال منها الى حالة الألفة سهلا . وبالرغم من أن هذا التقليد يبدو غير مباشر لنا ، إلا أنه أدى عمله بنجاح بالغ ، وأتى الى العالم بالآلاف من أمثال هيلدا لسويز . فبالنسبة لذلك العصر وذلك الجيل كان التقليد تقليدا طيبا .

أما الآن ، فإذا سمحتم لي بأن أفكك قصتي فسترون مدى شجورى بالحاجة الى تقليد معين ، ومدى صعوبة الأمر عندما تكون أدوات جيل معين عديمة الفائدة بالنسبة للجيل التالى . لقد ترك الحدث انطبعا قويا فى نفسى . ولكن كيف يتسنى لي أن أنقله إليكم ، كل ما أستطيع أن أفعله هو أن أنقل إليكم ما قيل بقدر ما أستطيع من الدقة ، وأصف بالتفصيل

الملابس المرتدّة ، وأقول وقد تملكنى اليأس أن أنواعا شتى من المشاهد قد اندفعت الى ذهني ، ألقى بها بغير نظام ، وأصف هذا الانطباع الواضح ، المسيطر بأنه أشبه بتيار وبرائحة حريق .  
وأقول لكم الحق ، لقد أحسست بما يغريتنى بشدة بكتابة رواية من ثلاثة أجزاء عن ابن السيدة العجوز ، ومغامراته أثناء عبوره المحيط الاطلنطي ، وعن ابنتها ، بل وعن ماضي سميث ، ومنزله في شفيلد ، بالرغم من أن مثل هذه القصص تبدو لي أكثر الاشياء كآبة ، وأبعدها عن الموضوع ، وأكثرها رياء .

ولكنني لو فعلت ذلك ، لهربت من المجهود الضخم الذي يتطلبه التعبير عما أريد التعبير عنه ولكي أصل الى ما أرمي الى التعبير عنه ، كان يجب علي أن أعود وأعود الى الوراء ، وأن أجرب شيئا بعد الآخر ، وأجرب هذه الجملة ثم تلك ، وأقيس كل كلمة بمضاهاتها بروياي ، محاولة التوفيق بينهما بقدر ما أستطيع من الدقة ، وأنا أعرف أنه كان من واجبي أن أجد بطريقة ما أرضا مشتركة بيننا ، أجد تقليدا لا يبدو لكم غريبا وغير حقيقي ، ومبالغ فيه لدرجة لا يمكن تصديقها ، أعترف أنني هربت من هذه المهمة الشاقة ، تركت السيدة براون تنزلق من بين أصابعي . لم أقل لكم شيئا قط عنها . ولكن المسئولين عن ذلك جزئيا هم الادوارديون . لقد سألتهم - فهم أكبر مني وأكثر علما - كيف أبدأ في وصف شخصية هذه المرأة ؟ فقالوا ابدئي بالقول بأن والدها كان صاحب متجر في مدينة هاروجيت .  
تقصي عن الايجار ، تقصي عن أجور عمال المتجر عام ١٨٧٨ . اكتشفي نوع المرض الذي قضى على هذا الوالد . صفي السرطان . صفي البفّة ، صفي - لكنني صرخت « كفى ! كفى ! » ويؤسفني أن أقول : انني ألقيت بهذه الاداة القبيحة السقيمة ، القاصرة ، من النافذة ، لأنني كنت أعلم أنني اذا بدأت بوصف السرطان ووصف البفّة ، فان السيدة براون كما أراها ، تلك الرؤيا التي أتشبث بها بالرغم

من أنى لا أعرف طريقة أنقلها بها اليكم ، ستفقد حيويتها وبريقها  
وتختفى الى الأبد .

هذا هو ما أعنيه بقولى ان أدوات الادواردين ، أدوات من  
الخطأ أن نستخدمها نحن . لقد اهتموا اهتماما ضخما ببناء الاشياء  
المحيطة . أعطونا بيتا أملا منهم فى أننا قد نستطيع استنتاج بنى  
البشر الذين يسكنونه . ولكى نفهم حقهم ، يجب أن نقول انهم  
قد جعلوا ذلك البيت أصلح للسكنى من ذى قبل . ولكنكم اذا كنتم  
تعتقدون أن الروايلت تكتب ، فى المكان الاول ، عن أناس ، وفى  
المكان الثانى فقط ، عن البيوت التى يسكنونها ، فستجدون أن  
هذا الطريق طريق خطأ . لذلك ، كما ترون ، كان على الكاتب  
الجورجى أن يبدأ بأن يلقي بعيدا بالطريقة المستعملة فى ذلك  
الوقت . ثم وجد نفسه يواجه السيدة براون وحده بدون طريقة  
ينقلها بها الى القارئ . ولكن هذا القول تعوزه الدقة . فالكاتب  
ليس وحده أبدا . فجمهور القراء دائما معه — ان لم يكن على نفس  
المقعد ، فى الديوان المجاور على الأقل . ولكن الجمهور رفيق سفر  
غريب . وهو فى انجلترا مخلوق طيع من السهل جدا التأثير عليه ،  
اذا ما أفلحنا مرة فى إثارة انتباهه ، فسيصدق ما يقال له تصديقا  
كاملا ، طوال عدد معين من السنوات . فاذا قلنا للجمهور بدرجة  
كافية من الاقتناع « لكل النساء ذبول ، ولكل الرجال أسنمة » ،  
فسيتعلم فعلا أن يرى للنساء ذبولا ، وللرجال أسنمة ، وسيظن  
الأمر ثوريا جدا ، بل لعله مناف للآداب اذا قلت « ما هذا الهراء :  
ان للقرود ذبول وللجمال أسنمة . ولكن للرجال والنساء عقول  
وقلوب . انهم يفكرون ويشعرون » . سيبدو له ذلك فكاهة رديئة ،  
بل ومنافية للآداب علاوة على ذلك .

ولكن لنعد لموضوعنا . هاهو ذا الجمهور البريطانى يجلس الى  
جانب الكاتب ويقول له بطريقته الضخمة الاجماعية « ان للسيدات

العجوزات بيوت • ولهن آباء • ولهن دخول • لهن خدم • ويستخدمن  
قربا للماء الساخن • تلك هي الطريقة التي نعرف بها أنهن سيدات  
عجوزات • لقد علمنا ولز ، وبنيت وجالزوردي أن هذه هي الطريقة  
التي نتعرف بها عليهن • أما الآن في حالة السيدة براون التي  
تتحدثن عنها كيف يمكننا أن نؤمن بها ؟ نحن لا نعرف حتى إذا  
كانت فيللتها تدعى ألبرت أم بالمورال ، ولا المبلغ الذي دفعته ثمننا  
لقفازها ، أو ما إذا كانت أمها قد ماتت نتيجة لاصابتها بالسرطان  
أم بالسل • كيف يمكن أن تكون حية ؟ لا ، انها مجرد بدعة ابتداعها  
خيالك •

وبالطبع يجب أن نصنع السيدات العجوزات من الفيللات  
المؤجرة لفترات طويلة والعقارات المملوكة ، وليس من الخيال •

وهكذا وجد الروائي الجورجي نفسه في موقف لا يحسد  
عليه • فها هي ذى السيدة براون تعترض قائلة انها تختلف، تختلف  
تماما ، عما يظنها الناس ، وتغري القاريء بانقاذها ، وذلك عن طريق  
الكشف له في لمحات خاطفة وساحرة جدا ، عن مفاتنها • وهاهم  
الادوارديون يوزعون أدوات صالحة لبناء البيوت وهدمها ، وهاهوذا  
الجمهور البريطاني يقسم أنه لا بد أن يرى قربة الماء الساخن أولا •  
ذلك بينما ينسحق القطار مسرعا الى المحطة حيث يجب أن تغادره  
جميعا •

كان هذا ، في رأيي ، الموقف الذي وجد فيه الجورجيون  
الشبان أنفسهم حوالى سنة ١٩١٠ • وقد أفسد الكثيرون منهم –  
وأعني بالذات فورستر ولورنس – عملهم المبكر لانهم بدلا من أن  
يلقوا بهذه الادوات بعيدا ، حاولوا أن يستخدموها • حاولوا أن  
يجدوا حلا وسطا • حاولوا أن يجمعوا بين احساسهم غير المباشر  
بغرابة شخصية ما وأهميتها وبين معرفة جالزوردي بقوانين المصانع،

ومعرفة بنيت بالمدن الخمس . حاولوا ذلك ، ولكن احساسهم بالسيدة براون وبصفاتها المميزة بلغ درجة من الحدة والسيطرة منعتهما . من الاستمرار فترة أطول فى تلك المحاولة . كان لا بد من عمل شىء مهما كلفهم ذلك من خسائر فى الارواح أو الاطراف أو الممتلكات ، فقد كان من واجبهم انقاذ السيدة براون والتعبير عنها ، ووضعها فى علاقاتها الرفيعة مع العالم ، قبل أن يقف القطار وتختفى الى الأبد . وهكذا بدأت عملية التحطيم والتكسير وهكذا نسمع حولنا فى جميع الجهات ، فى القصائد ، والروايات والتراجم ، بل وفى المقالات الصحفية ، صوت أشياء تتكسر ، وتقع ، وتتهشم وتتحطم . هذا هو الصوت السائد فى العصر الجورجى - وهو صوت حزين بعض الشئ ، اذا ما ذكرنا الالحان العذبة التى كانت تسمع فى الماضى ، اذا ما ذكرنا شيكسبير وميلتون وكيكس أو حتى جين اوستن وثاكري وديكنز ، اذا ما ذكرنا اللغة ، والارتفاع الذى يمكن أن تحلق اليه عندما تكون حرة ورأينا النسر ذاته ، أسيرا ، أصلاً ، ينعب .

لن أنكر ، وهذه الحقائق أمامنا - وهذه الاصوات ترن فى آذاننا وهذه الخيالات فى أذهاننا - أن للسيد بنيت بعض العذر عندما يشكو من ان الكتاب الجورجيين غير قادرين على حملنا على الاعتقاد بان شخصياتهم حقيقية . انى مضطرة الى الموافقة على انهم لا يلقون الينا بثلاثة أعمال عظيمة خالدة كل خريف بنفس الانتظام الذى كان ينتهجه الفيكتوريون . ولكن بدلا من ان أشعر بالحزن ، أشعر بالتفاؤل لان هذه الحالة فى رأى ، حالة حتمية ، كلما توقف تقليد معين ، نتيجة لتقدم السن به واشتعال رأسه شيبا ، أو لشبابه وقلة درايته ، عن أن يصبح وسيلة للتوصيل بين الكاتب والقارىء ، وأصبح بدلا من ذلك عقبة وعائقا . فنحن نعانى فى اللحظة الحاضرة ، لا من الفساد ، ولكن من عدم وجود درج للسلوك ، يقبله الكتاب والقراء كمقدمة للمصلحة الاكثر اثارة

وهي الصداقة • ان التقليد الادبي الحنالى مفتعل لدرجة كبيرة - عليك أن تتحدث عن الطقس ولا شئ سوى الطقس طوال الزيارة بأكملها - حتى أصبح من الطبيعى أن يجد الضعاف ما يغريهم اغراء كبيرا بالعبث بأساسيات المجتمع الادبى وقواعده ذاتها ، ويجد الاقوياء أنفسهم منقادين لتحطيمها • وعلامات ذلك بيئة فى كل مكان • قواعد النحو تنتهك ، وعلم تركيب الكلام يتحطم ، كما يتمرغ صبى يقضى عطلة نهاية الاسبوع عند خالته ، فى حوض الزهور نتيجة لشعوره بالملل من جو يوم الأحد الهادئ الوقور • أما الكتاب الأكثر نضجا ، فلا ينغمسون بالطبع فى مثل هذه الاستعراضات العابثة التى تدل على الغيظ والكمد • فاخلاصهم مستميت ، وشجاعتهم ضخمة ، كل مافى الامر انهم لا يعرفون أيهما يستخدمون ، الشوكة أم أصابع اليد ، وهكذا ، اذا قرأت كتابات جويس أو اليوت ، فسيلفت نظرك بشدة خروج الواحد على آداب اللياقة وغموض الآخر • أما خروج جويس على آداب اللياقة فى «يوليسيس» فيبدو لى انه خروج واع محسوب يقوم به شخص يائس يشعر أنه مضطر الى تحطيم النوافذ كى يستطيع التنفس • وفى بعض اللحظات ، عندما تتحطم النافذة يصبح رائعا • ولكن ما أعظم الطاقة الضائعة • ثم ما أعظم الملل الذى يصيبنا به هذا الخروج عن آداب اللياقة عندما يأتى لا نتيجة لفيض من الطاقة الزائدة أو الوحشية بل نتيجة لعمل مبيت علنى يقوم به رجل يحتاج الى الهواء النقى ، وهكذا الحال أيضا بالنسبة لغموض اليوت • لقد كتب اليوت ، فى اعتقاده ، عددا من أجمل السطور الفردية فى الشعر الحديث • ولكن ما أشد ضيقه بعادات المجتمع وآدابه القديمة - باحترام الضعيف ، ومراعاة البطيء الفهم • عندما أصطلى بالجمال الأخاذ الجاد لسطر من سطره ، وأفكر فى القفزة الخطرة التى تصيبني بالدوار والتى يجب أن أقوم بها نحو السطر التالى ، وهكذا من سطر الى سطر ، كالأكروبات الذى يطير من عامود

الى الآخر معرضا حياته للخطر ، اعترف لكم بانى أبكى آداب اللياقة القديمة : وأحسد أجدادى على كسلهم ، أولئك الذين بدلا من اللف بجنون فى الهواء ، كانوا يحلمون بهدوء فى الظل بصحبة كتاب . وكذلك الحال أيضا فى كتاب ستريتشى : Strachey «فيكتوريون مبرزون» Eminent Victorians و «الملكة فيكتوريا» ، فان المجهود والتوتر الناتجين من الكتابة ضد طبيعة الوقت ومجراه يمكن رؤيتهما بوضوح أيضا . الا ان ذلك ، أقل وضوحا بكثير هنا بالطبع ، لا لمجرد أن ستريتشى يعالج حقائق ، والحقائق أشياء عنيدة ، ولكن أيضا لانه قد اصطنع لنفسه دستورا حكيما لآداب السلوك ، يسمح له بأن يجالس أعالي القوم وأن يقول أشياء كثيرة تحت ستار ذلك اللباس الجميل ، الذى اذا قيلت بدونه ، كان الخدم حتما سيلقون بقائلها خارج الحجرة . وبالرغم من ذلك ، فاذا قارنت كتاب «فيكتوريون مبرزون» بعدد من مقالات لورد ماكولى ، فبالرغم من انك ستشعر ان لورد ماكولى دائما على خطأ ، وستريتشى دائما على حق ، فستشعر فى مقالات لورد ماكولى بثقل واتساع وثراء ، مما يدل على ان عصره كان خلفه ، وانه قد استنفذ قوته كلها فى عمله ، ولم يستخدم شيئا منها لاختفاء أمر أو تغييره . اما السيد ستريتشى فقد وجد لزاما عليه أن يفتح عيوننا قبل أن يجعلنا نرى ، كان عليه أن يبحث عن طريقة ماهرة جدا للحديث ، وقد سلب هذا المجهود عمله - بالرغم من انه عمل على اخفائه بشكل جميل - سلبه شيئا من القوة التى كان يجب أن يحتفظ بها ، كما حد من أفقه .

لهذه الاسباب ، اذن ، علينا أن نهيب أنفسنا لتقبل موسم من الاعمال الفاشلة والأجزاء غير المتكاملة ، يجب أن نرى انه حينما ينفق هذا القدر من الطاقة فى البحث عن طريقة لقول الحق ، فان الحق ذاته لا بد أن يصل اليها فى حالة من الفوضى والاعياء . تصل اليها شخصيات يولييسيس ، أو الملكة فيكتوريا ،

أو مستر بروفروك Mr. Prufrock إذا ما اطلقنا على السيدة بروان بعض الاسماء التي حازت شهرة كبيرة في الفترة الاخيرة عن طريقها - وهي بادية الشحوب شعناء الشعر ، عندما يتمكن منقذوها من الوصول اليها • وكل ما نسمعه عندئذ هو صوت فئوسهم - وهو صوت قوى ومثير لاسماعنا - الا اذا أردتم النوم بالطبع ، ولذلك فقد تعطفت عليكم السماء من فرط اهتمامها بكم ، بعدد من الكتاب الذين يتوقون الى سد مطالبكم ويستطيعون أن يفعلوا ذلك •

وهكذا قد حاولت بهذا الاطناب الذي أخشى أن يكون قد أصابكم بالملل ، أن أجيب على بعض الاسئلة التي بدأت بوضعها • لقد قدمت لكم وصفا لبعض الصعاب التي أرى انها تقلق راحة الكاتب الجورجي في جميع المجالات • كما حاولت أن أتمس له العذر • فهل تسمحون لي بأن أختتم حديثي بأن أجتريء بتذكيركم بواجباتكم ومسئولياتكم كشركاء في مسألة كتابة الكتب ، وكرفقاء في عربة السكة الحديدية ، كمسافرين مع السيدة براون ؟ فهي مرئية لكم انتم الذين تلزمون الصمت بنفس القدر الذي نراها به نحن الذين نقص عنها القصص • ففي أثناء حياتكم اليومية طوال هذا الاسبوع المنصرم ، قد مررتم بتجارب أكثر غرابة واثارة للاهتمام من تلك التجربة التي حاولت وصفها • سمعتم شذرات من الحديث أثارت دهشتكم ، ذهبتن الى الفراش ليلا وانتم حيارى بسبب

---

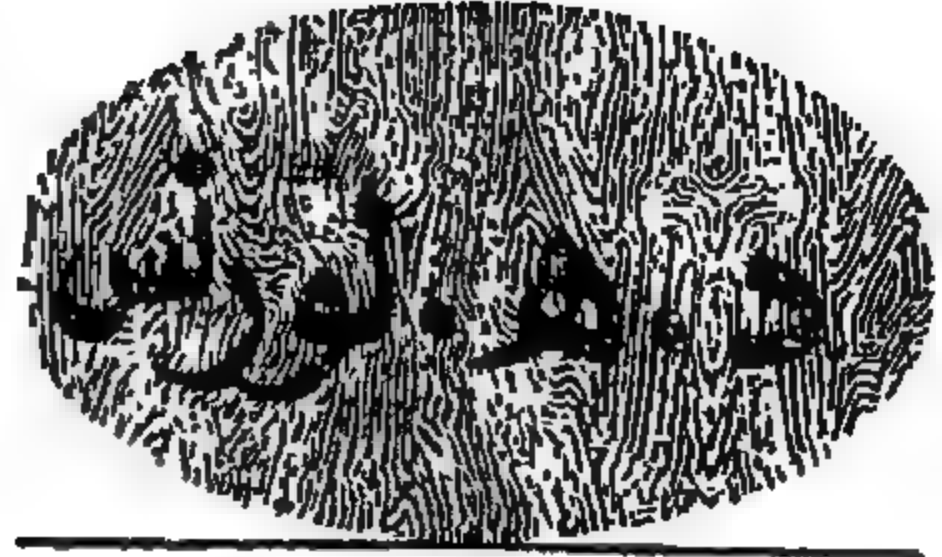
(١) مستر بروفروك هو الشخصية الرئيسية في قصيدة «انشودة حب الفريد بروفروك» : « The Love Song of Alfred Prufrock » (١٩١٧) للشاعر ت.س. اليوت .

تعقد مشاعركم • ففي يوم واحد تدفقت آلاف الافكار الى اذهانكم،  
وتقابلت آلاف الانفعالات وتصادمت ثم اختفت في فوضى مذهلة •  
وبالرغم من ذلك ، فأنتم تسمحون للكتاب أن يخدعونكم بصورة لكل  
هذا ، صورة للسيدة براون ، لا تشبه في شيء على الإطلاق تلك  
الرؤية المدهشة • يبدو انكم نتيجة لتواضعكم تعتبرون الكتاب قد  
خلقوا من دم ولحم غير الذي خلقتكم انتم منه ، وانهم يعرفون السيدة  
براون خيرا مما تعرفونها انتم • ان في هذا لاكبر خطأ يمكن أن  
يرتكبه المرء • فهذه التفرقة بين القارئ والكاتب ، هذا التواضع  
من جانبكم ، وهذا التعاضم والتكبر المهني من جانبنا هي التي تفسد  
وتصيب بالعجز تلك الكتب التي يجب أن تكون النتاج الصحيح  
لذلك الارتباط الذي يتسم بالآلفة والمساواة ، والذي يربط بيننا .  
ومن هنا تنبع تلك الروايات الزلقة الملساء وتلك التراجم المضحكة  
المنذرة بالسوء ، وذلك النقد (الضعيف المغشوش) ، وتلك القصائد  
التي تمجد بعذب الالحان براءة الورود والخراف ، وانتي تؤخذ بكل  
هذا القبول على أنها أدب في الوقت الحاضر •

أما الدور الذي عليكم القيام به فهو الاصرار على أن ينزل  
الكتاب من على الركائز والاعمدة التي يجلسون عليها ويصفوا، بجمال  
إذا أمكن ذلك ، ولكن بصديق على أي حال ، يصفوا السيدة براون  
كما نراها نحن • عليكم أن تصروا انها سيدة عجوز ذات قدرة لا  
حدود لها وتباين لا نهاية له • وانها قادرة على الظهور في أي  
مكان ، ترتدى أي لباس ، تقول أي شيء وتعمل أي شيء • ولكن  
الاشياء التي تقولها والاشياء التي تعملها وعيناها وأنفها وكلامها

وصمتها ، كل هذه الاشياء تتسم بسحر فياض ، لان هذه السيدة  
بالطبع هي النفس التي نعيش بها ، هي الحياة ذاتها .

ولكن لا تتوقعوا في الوقت الحاضر تصويرا كاملا مقبولا لها .  
تحميلوا المتقطع ، والغامض ، والشطوي ، والفاشل من الاعمال  
فمساعدتكم مطلوبة في سبيل قضية رفيعة لانى سأنطق بنبوءة  
واحدة نهائية ، باللغة الطيش ، هي اننا نرتجف على حافة أحد  
عصور الادب الانجليزى العظيمة . ولكننا لن نتمكن من الوصول  
اليه الا اذا عقدنا العزم على ألا نهجر السيدة براون أبدا ، أبدا .



### لماذا تهمنا الرواية (\*)

ان لدينا أفكارا غريبة عن أنفسنا ، فنحن نرى أنفسنا كجسم به عقل • « والعقل السليم في الجسم السليم » تأتي السنون على الحمر ، وتلقى بالزجاجة بعيدا في النهاية ، والجسم بالطبع هو الزجاجة •

انها خرافة من نوع مضحك • لماذا أنظر الى يدي ، وهي تكتب هذه الكلمات بهذه المهارة وأقرر انها مجرد لا شيء اذا قورنت بالعقل الذي يوجهها ؟ هل هناك حقا فرق كبير بين يدي وذهني ؟ أو عقلي ؟ ان يدي حية ، انها تخفق بحياة خاصة بها • انها تقابل العالم الغريب كله عن طريق اللمس ، وتتعلم عددا كبيرا من الأشياء ، وتعرف عددا كبيرا من الأشياء • ان يدي تنزلق بمرح ، وهي تكتب هذه الكلمات،

---

\* يبدو ان لورنس كتب هذا المقال في ( ١٩٢٥ ) أو قبل ذلك بقليل . ولكنه طبع لأول مرة في *Phoenix* ( ١٩٣٦ ) ثم أعيد طبعه في *Views on the Art of the Novel* ( ١٩٦٥ ) .

تقفز كالجنذب لتضع النقطة فوق الحرف ، وتشعر بأن المنضدة باردة  
بعض الشيء ، وتشعر بشيء من الملل اذا أغرقت في الكتابة ، ولها  
مبادئها الفكرية الخاصة بها ، وهى جزء منى تماما كذهنى ، وعقلى ،  
أو روحى . لماذا أتصور ان لى ذاتا أكثر انتماء لى من يدي ؟ مادامت  
يدي حية تماما ، جزءا حيا منى .

هذا بينما ، قلمى ، بقدر ما يعنينى الأمر بالطبع ، ليس حيا  
على الإطلاق . قلمى ليس ذاتى الحية . ذاتى الحية تنتهى عند أطراف  
أصابعى .

كل ما هو ذاتى الحية هو ذاتى . كل جزء صغير من يدي حى ،  
كل نمشة وشعرة صغيرة وطية صغيرة من جلدى . وكل ما هو ذاتى  
الحية هو ذاتى . أظافرى فقط ، تلك الأسلحة العشرة الصغيرة التى  
بينى وبين الوجود غير الحى ، تعبر «الروبيكون» (١) أو الحد الفاصل  
الغامض بين ذاتى الحية والأشياء التى ليست حية ، كقلمى مثلا بالمعنى  
الذى أقصده .

وهكذا ما دمت أرى يدي حية كلها ، وجزءا من ذاتى الحية ،  
لماذا تعد ، اذن مجرد زجاجة ، أو اناء ، أو صفيحة ، أو آنية من  
الفخار ، أو أى شيء آخر من ذلك الهراء ؟ حقا ، اذا جرحتها ستنزف  
دما ، مثل علبة كرز . ولكن الجلد الذى جرح والشرابين التى تنزف  
والعظام التى يجب ألا ترى قط ، كلها حية تماما كالدم الذى يسيل .  
اذن فمسألة العلبة الصفيح أو الآنية الفخارية مجرد هراء .

هذا هو ما تتعلمه ، عندما تكون روائيا . وهذا هو ما أنت  
معرض بشدة ألا تعرفه اذا كنت قسا ، أو فيلسوفا ، أو عالما ، أو

---

(١) الروبيكون : Rubicon الحد الفاصل (الاصل هو اسم المجرى  
المائى الذى يحد اقليم قيصر : الذى عبره قيصر قبل اشتباكه في الحرب مع بومبي)

شخصاً غيبياً • فإذا كنت قسا ، فستتحدث عن الأرواح حتى فى السماء • أما اذا كنت روائياً فستعرف ان الفردوس فى كفك ، وعلى طرف أنفك ، لأن كل منهما حى ، وجزء من الانسان الحى ، وذلك ما لا تستطيع أن تجزم به عن الفردوس • الفردوس هو الحياة الأخرى ، أما أنا فلست شغوفا بأى شىء بعد الحياة • واذا كنت فيلسوفا ، فستتحدث عن اللانهائية ، والنفس الخالصة التى تعرف كل شىء • أما اذا التقت رواية ، فستدرك حالا ان اللانهائية ، مجرد يد لهذا الوعاء بعينه الذى هو جسمى • أما بالنسبة للمعرفة فاذا وضعت أصبعى فى النار ، فسأعرف أن النار تحرق ، معرفة مؤكدة وحيوية ، تجعل معرفتى بنرفانا ( الفردوس ) مجرد تكهن • نعم ، ان جسمى ، ذاتى الحية ، تعرف وتعرف بشدة • أما حصيلة المعرفة كلها ، فلا يمكن أن تكون أكثر من تراكم جميع الأشياء التى أعرفها بجسمى ، والتى تعرفها ، أنت أيها القارئ العزيز ، بجسمك •

أما هؤلاء الفلاسفة الملاحين فانهم يتحدثون كما لو كانوا قد تحولوا فجأة الى بخار وأصبحوا عندئذ أكثر أهمية عما كانوا وهم يرتدون أقمصتهم • هذا هراء • كل رجل بما فى ذلك كل فيلسوف ، ينتهى عند أطراف أصابعه • تلك هى نهاية ذاته الحية • أما فيما يختص بالكلمات والأفكار والنظرات والأمانى التى تتطاير منه ، فما هى الا اهتزازات فى الأثير ، وليست حية على الإطلاق • أما اذا وصلت هذه الاهتزازات الى انسان حى ، فقد يستقبلها فى حياته ، وتكتسب حياته لونا جديدا ، مثل الحرباء التى تزحف من صخرة بنية اللون الى ورقة خضراء • كل شىء على خير ما يرام • ولكن ذلك لا يغير شيئا من حقيقة ان ما يسمى النفس أو الرسالة أو تعاليم الفيلسوف أو القديس ، ليست حية على الإطلاق ، بل مجرد اهتزازات على الأثير • فاذا ما اهتزت أنت ، كإنسان حى ، لهذه

الاهتزازات الأثرية نحو حياة جديدة فالسبب في ذلك هو انك انسان  
حي ، وتأخذ العون والاثارة الى داخل انسانك الحي بطرق شتى ولكن  
القول : بان الرسالة أو النفس التي توصل اليك هي أهم من جسمك  
الحي ، فهراء • فيوسعك على هذا النحو أن تقول : ان البطاطس التي  
تقدم للعشاء أكثر أهمية من جسمك الحي •

ليس هناك شيء هام سوى الحياة • وأنا شخصيا لا أستطيع  
أن أرى الحياة مطلقا الا في الشيء الحي • الحياة بحروف كبيرة ليست  
سوى الانسان الحي • فحتى الكرنبة المعرضة للمطر كرنبة حية •  
جميع الأشياء الحية مذهشة • وجميع الأشياء الميتة ثانوية بالنسبة  
للأشياء الحية • الكلب الحي أفضل من الأسد الميت • ولكن الأسد  
الحي أفضل من الكلب الحي • هذه هي سنة الحياة •

ولكن يبدو من المستحيل أن تجعل قديسا أو فيلسوفا أو عالما  
يلتزم بهذه الحقيقة البسيطة • فهم جميعا مرتدون • القديس يرغب  
في تقديم نفسه كغذاء روحي للجماهير • حتى القديس فرنسيس  
الاسيسى يحول نفسه الى نوع من الفطيرة الملائكية التي بوسع كل  
امرء أن يأخذ قطعة منها • ولكن الفطيرة الملائكية أقل شيئا ما من  
الانسان الحي • ويحق للقديس فرنسيس المسكين أن يعتذر لجسمه ،  
عند موته ، بقوله « آه ، سامحنى يا جسدى ، عما ارتكبتته من خطأ  
في حقك خلال السنوات التي مضت » اذ لم يكن هذا الجسد كعكة  
رقيقة ليأكلها الناس •

أما الفيلسوف ، من ناحية أخرى ، فلأنه يستطيع التفكير ،  
يقرر أنه ما من شيء يهم سوى الأفكار والأمر كما لو كان الأرنب ،  
لأنه يضع حبوبا صغيرة ، يقرر انه ما من شيء يهم سوى الحبوب  
الصغيرة • أما العالم فانا عديم الفائدة تماما بالنسبة له ، ما دمت  
انسانا حيا • أنا ميت بالنسبة للعالم • انه يضع جزءا ميتا مني تحت

المجهر ويسميتها انا . يقطعني الى أجزاء ويقول : ان هذه القطعة ثم تلك هي انا . قلبي وكبدى ، ومعدتى كانت جميعا علميا انا ، بالنسبة للعالم ، وفى هذه الأيام ، انا اما قلب ، أو أعصاب ، أو غدد ، أو شيء أكثر عصرية فى مجال الأغشية .

وأنا أنكر تماما أنى روح أو جسم ، أو عقل ، أو ذكاء ، أو منح ، أو جهاز عصبى ، أو مجموعة من الغدد ، أو أى شيء آخر من أجزائى هذه . ان الكل أعظم من الجزء . اذن فانا الانسان الحى ، أعظم من روحى ، أو نفسى ، أو عقلى ، أو وعيى ، أو أى شيء آخر هو مجرد جزء منى ، انا انسان حى ، وأنوى أن أبقى انسانا حيا ، أطول مدة ممكنة .

ولهذا السبب انا روائى . ولكونى روائيا ، أعتبر نفسى أرفع من القديس ، والعالم والفيلسوف والشاعر ، ممن هم جميعا أساتذة كبار فى أجزاء مختلفة من الانسان الحى ، ولكنهم لا يعرفون الخنزير كله قط .

الرواية هى كتاب الحياة الوحيد المشرق . ان الكتب ليست حياة . انها مجرد اهتزازات على الأثير . ولكن الرواية كاهتزاز تستطيع أن تجعل الانسان الحى كله يهتز وهذا ما لا يستطيعه الشعر ، أو الفلسفة ، أو العلوم أو اهتزاز أى كتاب آخر .

الرواية هى كتاب الحياة . والكتاب المقدس بهذا المعنى رواية عظيمة مختلطة ، يمكن القول : بانها عن الله . ولكن الحقيقة انها عن الانسان الحى . آدم ، وحواء ، وساراي ، وابراهيم ، واسحق ، ويعقوب ، وصمويل ، وداود ، وباسشيبا - وراعوث ، واستير ، وسليمان ، وأيوب ، واشعيا ، ويسوع ، ومرقس ، ويهوذا ، وبولس ، وبطرس : وما هذا الا الانسان الحى ، من البداية الى النهاية ؟ الانسان

الحى ، وليس مجرد أجزاء منه • حتى الاله ، رجل حى آخر ، فى شجرة مشتعلة ، يلقي بالواح من الحجر على رأس موسى •

انى أرجو صادقا أن تكونوا قد أخذتم فى تفهم الفكرة التى أراها سببا فيما للرواية من أهمية عظمى ، الرواية كاهتزاز على الأثير • ان أفلاطون يهز الكائن المثالى بداخله : ولكن هذا الكائن المثالى مجرد جزء منى : فالكمال مجرد جزء ، من أجزاء التكوين الغريب للإنسان الحى • وتهز عظة الجبل النفس اللاذاتية بى • ولكن تلك أيضا مجرد جزء منى • وتجعل الوصايا العشر آدم القديم بى يرتعش ، محذرة اياى بانى سارق وقاتل ، ان لم أتبعها • ولكن حتى آدم القديم مجرد جزء منى •

انى مولع أشد الولع باهتزاز أجزاء هذه للحياة وحكمة الحياة • ولكنى ألح فى طلب اهتزاز ذاتى ككل فى وقت من الأوقات • وهذا بالطبع يجب أن يحدث فى ذاتى الحية •

ولكن ما دام هذا يحدث نتيجة لعملية توصيل فلا يمكن أن يحدث الا عندما توصل رواية كاملة ذاتها الى • الكتاب المقدس - وهو مر وشيكسبير : هذه هى الروايات القديمة الكبرى • هذه هى جميع الأشياء لجميع الناس • مما يعنى انها ككل تؤثر فى الانسان الحى ككل ، كما فى الانسان ذاته ، أكثر من أى جزء منه • انها تجعل الشجرة كلها ترتعش بفيض جديد من الحياة ولا تستثير النمو فى ناحية واحدة •

انى لا أريد أن أنمو فى ناحية واحدة أكثر مما فعلت • وان كان ذلك بوسعى ، فانى لا أريد أن أستثير أى شخص آخر فى اتجاه واحد بعينه • فالاتجاه الواحد المعين يفضى الى درب مغلق • ونحن الآن فى درب مغلق •••••

يجب علينا ألا نطلب أية أمور مطلقة ، أو أى مطلق . لنضع حدا نهائيا والى الأبد للاستعمار القبيح لأى شيء مطلق . اذ لا يوجد خير مطلق ، ولا يوجد صواب بشكل مطلق . جميع الأشياء تنساب وتتغير ، وحتى التغير ليس مطلقا . والكل تجمع لأجزاء تبدو متناقضة ينزلق الواحد منها بعد الآخر .

انا ، الانسان الحى ، تجمع غريب جدا من الأجزاء المتناقضة . ان نعم التى أقولها اليوم تختلف اختلافا غريبا عن نعم التى قلتها بالأمس . ودموعى التى أسكبها غدا لن تشبه فى شيء دموعى التى سكبتها من عام مضى . واذا بقيت الانسانية التى أحبها دون أن تتغير أو يصيبها تغير فسأتوقف عن حبها . فانى لا أستمر فى حبها الا لأنها تتغير وترجعنى فأغير متحمدا بذلك سكونى ، وهى ذاتها تترنح فى سكونها نتيجة لتغيرى . أما اذا بقيت كما هى فما ضرنى لو أحببت وعاء للفلل .

وفى كل هذا التغير ، احتفظ بنزاهة معينة . ولكن الويل لى ان حاولت أن أضع أصبعى عليها . اذا قلت عن نفسى ، انا هذا ، وأنا ذاك - ثم اذا بقيت كذلك ، فسأتحول الى شيء ثابت غيبى ، مثل عمود النور . ولن أعرف أبدا أين توجد نزاحتى ، شخصيتى ، ذاتى . لن أتمكن أبدا من معرفتها . من العبث التحدث عن ذاتى . فذلك لا يعنى الا اننى قد جعلت ذاتى فكرة . واننى أحاول تشكيل ذاتى تبعا لتصميم معين مما لا نفع فيه . انك تستطيع أن تقص معطفك تبعا لقماشك ، ولكنك لا تستطيع أن تقطع أجزاء من جسمك الحى ، وأن تشدبه طبقا للفكرة التى لديك . من المؤكد انك تستطيع أن تضع ذاتك فى مشدات مثالية . ولكن حتى المشدات المثالية تتغير تصميماتها من وقت لآخر .

لنتعلم من الرواية . ففي الرواية لا تستطيع الشخصيات أن

تفعل شيئاً إلا أن تحيا . فإذا استمرت خيرة طبقاً لتصميم معين ،  
أو شريرة طبقاً لتصميم معين ، أو حتى هوائية طبقاً لتصميم معين ،  
فإنها ستتوقف عن الحياة وتسقط الرواية فاقدة للحياة . فواجب  
الشخصية في الرواية هو أن تحيا ، وإلا فإنها تصبح لا شيء .

وكذلك الحال معنا ، علينا أن نحيا في الحياة ، وإلا فإننا لا شيء .  
وما نعنيه بالحياة هو بالطبع ، شيء لا يوصف تماماً مثل ما نعنيه  
بالكينونة . يكون الناس أفكاراً في أذهانهم عما يعنون بالحياة ثم  
يأخذون في تفصيل الحياة طبقاً لتصميم معين . فأحياناً يذهبون إلى  
الصحراء للبحث عن الله ، وأحياناً يذهبون إلى الصحراء للبحث عن  
المال ، وأحياناً يبحثون عن الحمر أو المرأة أو الأغنية كما يبحثون عن  
الماء والإصلاح السياسي والأصوات الانتخابية . ولا يمكنك التكهّن  
بما سيبحثون عنه بعد ذلك : من قتل لجيرانهم بالقنابل الرهيبة  
والغازات التي تقطع الرئة ، إلى مساعدة « بيوت اللقطاء » والتبشير  
بالحب اللانهائي إلى العمل كشركاء للزوجة الخائنة في قضايا  
الطلاق .

في هذه اللجة المضطربة لابد لنا من مرشد من نوع ما . فلن  
يجدى اختراع النواهي : ( لا تفعل هذا أو ذاك ) .

ماذا نفعل إذن ؟ اتجه بحق وشرف نحو الرواية ، وانظر أين  
انت انسان حي ، وأين انت انسان ميت في الحياة . قد تحب امرأة  
كرجل حي ، وقد تحب امرأة كمجرد انسان ميت في الحياة . قد  
تتناول وجبة العشاء كإنسان حي ، أو كمجرد جثة تجتر . كإنسان  
حي قد تطلق طلقة نارية على عدوك . ولكنك كشبح مخيف للحياة  
قد تقذف بقنابلك رجالاً لا هم أعداؤك ولا هم أصدقاؤك بل مجرد

أشياء انت ميت بالنسبة لها • ويصبح هذا عملا إجراميا ، عندما يحدث صدفة أن تكون هذه الأشياء حية •

أن يكون المرء حيا ، أن يكون انسانا كاملا حيا : ذلك هو بيت القصيد ، والرواية ، على أحسن وجوها ، تستطيع بشكل فائق أن تساعدنا على ذلك ، تستطيع أن تساعدك على ألا تكون انسانا ميتا فى الحياة • فجزء كبير من الرجل يسير ميتا وجثة فى الشارع وفى المنزل فى هذه الأيام : وجزء كبير من النساء ميت فقط • مثل البيان الذى صممت نصف أوتاره •

أما فى الرواية ، فعندما يصبح الرجل ميتا ، وتصبح المرأة ساكنة عديمة الحركة فيمكنك أن ترى ذلك بوضوح • يمكنك ، اذا شئت أن تربى غريزة للحياة ، بدلا من مجرد نظرية عن الصواب والخطأ •

الصواب والخطأ ، الخير والشر موجودان فى الحياة طوال الوقت • ولكن ما هو صواب فى حالة بعينها ، خطأ فى حالة أخرى ، وفى الرواية ترى رجلا واحدا يصبح جثة بسبب ما يدعى خيره ، وآخر يصبح ميتا بسبب ما يدعى شره • الصواب والخطأ غريزة : ولكنها غريزة للوعى الكلى للانسان ، الجسمى ، والعقلى ، والنفسى معا • وفى الرواية فقط تعمل هذه الأشياء بحرية كاملة ، أو على الأقل قد تعمل بحرية كاملة ، عندما ندرك ان الحياة ذاتها ، وليست السلامة الراكدة هى السبب الذى نحيا من أجله • فاذا عملت جميع الأشياء بحرية كاملة ، خرج الى الوجود الشئ الوحيد الذى يمكن أن يعد شيئا : الا وهو الرجل ككل والمرأة ككل ، الرجل الحى والمرأة الحية •

## الرواية والخلق\*

ان وظيفة الفن هى الكشف عن العلاقة بين الانسان وبين عالمه المحيط به فى اللحظة الحية . وبما ان الجنس البشرى واقع دائما فى شراك العلاقات القديمة ، فالفن دائما يسبق الأزمنة ، التى تقع بدورها فى أقصى مؤخرة اللحظة الحية .

عندما يرسم فان جوخ (١) زهور عباد الشمس ، فانه يكشف أو يحقق العلاقة الحية الواضحة بينه ، كرجل ، وبين زهرة عباد الشمس كزهرة عباد الشمس ، فى هذه اللحظة الحية من الزمن . ولكن صورته هذه لا تمثل زهرة عباد الشمس ذاتها . ولن نعرف قط زهرة عباد الشمس ذاتها . أما الكاميرا فتستطيع أن تصور زهرة عباد الشمس بشكل أتم بكثير مما يستطيعه فان جوخ .

ان الرؤيا التى نراها على قماش الرسم شئ ثالث ، لا يمكن الامساك به أو تفسيره مطلقا ، انها نتاج زهرة عباد الشمس ذاتها وفان جوخ ذاته . فتلك الرؤيا التى ترى على القماش لا تطابق قط القماش ، أو الألوان ، أو فان جوخ ككائن بشرى ، أو زهرة عباد الشمس ككائن نباتى . انك لا تستطيع أن تزن أو تقيس أو حتى أن تصف الرؤيا التى على القماش . انها لا توجد ، فى الحقيقة ، الا فى البعد الرابع الذى يكثُر الجدل بشأنه . ففي بعد المكان ليس لها وجود .

---

\* ظهر هذا المقال لأول مرة فى مجلة *Calendar of Modern Letters* (١٩٢٥) ثم أعيد طبعه فى : *Phoenix* (١٩٣٦) ثم فى *Views on the Art of the Novel* (١٩٦٥)

(١) فان جوخ (١٨٥٥ - ١٨٩٠) رسام هولندى ينتمى الى المدرسة بعد التائية : أو بعد الانطباعية : *Post-Impressionist*.

انها رؤية للعلاقة المكتملة في لحظة معينة بين رجل وزهرة  
عباد الشمس . ليست رجلا في المرأة ، ولا زهرة في المرأة ،  
وليست فوق أو تحت أو عبر أى شيء . انها بين كل شيء ، في  
البعد الرابع .

وهذه العلاقة المكتملة بين رجل وعالمه المحيط به هي الحياة  
بعينها ، بالنسبة للجنس البشرى . ان لها صفة البعد الرابع من  
أبدية وكمال ، وبالرغم من ذلك فهي وقتية ، زائلة .

ان الانسان وزهرة عباد الشمس كليهما يزولان من تلك  
اللحظة ، وهما يصدد تكوين علاقة جديدة . ان العلاقات بين جميع  
الأشياء تتغير بين يوم وآخر ، تغيرا دقيقا خفيا . ومن هنا فالفن  
الذى يكشف أو يحقق علاقة كاملة أخرى سيكون دائما جديدا .

وفي نفس الوقت ، فذلك الشيء الذى يوجد فى الحيز الذى  
لا بعد له للعلاقة الخالصة ، عديم الموت ، وعديم الحياة ، وأبدى .  
أى انه يعطينا شعورا باننا خارج نطاق الحياة والموت . فان مانعنيه  
عندما نقول ان أسدا. أشوريا أو رأس صقر مصرى « حى » هو انه  
خارج نطاق الحياة ، ومع ذلك فهو خارج نطاق الموت . انه يعطينا  
شعورا بهذا . وهناك شيء فى داخلنا يجب أن يكون أيضا خارج  
نطاق الحياة وخارج نطاق الموت ، مادام « الشعور » الذى نحصل  
عليه من أسد أشورى ، أو رأس صقر مصرى ثمين بهذه الدرجة  
اللانهاية بالنسبة لنا . فمثله مثل نجمة المساء ، هذه الشرارة  
للعلاقة الخالصة بين الليل والنهار ، التى ظلت عزيزة بالنسبة  
للانسان منذ بداية الزمن .

فاذا تدبرنا الأمر ، وجدنا أن حياتنا تتلخص فى تحقيق هذه  
العلاقة الخالصة بين أنفسنا وبين العالم الحى من حولنا . تلك هي  
الطريقة التى أخلص بها روحى ، بتحقيق علاقة خالصة بينى وبين

شخص آخر ، بينى وبين غيرى من الناس ، بينى وبين أمة ، بينى وبين جنس من الأجناس ، بينى وبين الحيوانات ، بينى وبين الأشجار والزهور ، بينى وبين الأرض بينى وبين السموات ، والشمس والنجوم ، بينى وبين القمر : عددا لا نهاية له من العلاقات الخالصة ، الكبيرة والصغيرة ، مثل نجوم السماء ، وفى ذلك أبديتنا ، أبدية كل منا ، أنا وقطعة الخشب التى أنشرها ، وخطوط القوة التى اتبعها ، أنا والعجينة التى أعجنها لأصنع خبزا ، أنا والحركة التى أكتب بها ، أنا وقطعة الذهب التى عندي . هذه هى ، لو أدركناها ، هى حياتنا وأبديتنا : العلاقة الدقيقة المكتملة بينى وبين العالم المحيط بى كله .

والخلق هو ذلك التوازن الرقيق الدائم الاهتزاز والتغير بينى وبين العالم المحيط بى ، والذي يسبق الاتصال الصادق ويصحبه .

وهنا نرى جمال الرواية وقيمتها العظيمة . فالفلسفة والدين ، والعلوم جميعا مشغولة بتثبيت الأشياء لتحقيق توازن ثابت . الدين باله الواحد الثابت ، الذى يقول **افعل هذا ، ولا تفعل ذاك** ، ويؤكد ذلك فى كل مرة ، والفلسفة بأفكارها الثابتة ، والعلوم بقوانينها . انها جميعا وطوال الوقت تريد أن تدقنا بالمسامير الى شجرة ما .

أما الرواية ، فلا . الرواية أرفع مثل للاتصال المتبادل الدقيق اكتشفه الانسان . كل شئ صادق فى زمانه ومكانه ، وظروفه ، وغير صادق فى غير زمانه ، ومكانه وظروفه ، اذا حاولت أن تدق : تسمر شيئا فى الرواية ، فاما أن يقتل ذلك الرواية واما أن تقوم الرواية وتحمل المسمار بعيدا .

والخلق فى الرواية هو عدم التآرجح المستمر للتوازن على حالة واحدة من الاستقرار . أما عندما يضع الروائى ابهامه فى كفة الميزان ليجعل التوازن يميل نحو ميوله الخاصة ، فهذا هو انعدام الخلق .

وتميل الرواية الحديثة نحو كونها غير أخلاقية بدرجة أكبر وأكبر ، لأن الروائى يميل أكثر فأكثر الى الضغط بابهامه بثقل أكبر وأكبر على طاسة الميزان : اما فى جانب الحب ، الحب الخالص : واما فى جانب « الحرية » الإباحية .

وليست الرواية بالضرورة غير أخلاقية لان الروائى يسعى نحو فكرة مسيطرة أو هدف مسيطر . انما يكمن عدم الخلق فى تحيز الروائى اللا شعورى والذى لا حيلة له فيه . الحب عاطفة نبيلة . ولكنك اذا أخذت فى كتابة رواية ، وأنت ذاتك واقع فى شراك الانحياز العظيم نحو الحب ، الحب العاطفة العليا ، والعاطفة الوحيدة الجديرة بأن نحيا من أجلها ، فستكتب رواية غير أخلاقية .

والسبب فى ذلك هو انه ما من عاطفة عليا ، أو تستحق دون غيرها أن نحيا من أجلها . فجميع العواطف تسهم فى تحقيق علاقة حية بين كائن بشرى وكائن بشرى آخر . أو بينه وبين مخلوق أو شىء يصبح متصلا به اتصالا خالصا . جميع العواطف ، بما فى ذلك الحب ، والكراهة ، والغضب ، والحنان ، تساعد على ضبط التوازن المتآرجح غير المستقر بين شخصين لهما شىء من الوزن . فاذا وضع الروائى ابهامه فى كفة الميزان ، فى صالح الحب أو الحنان ، أو الرقة ، أو السلام ، فهو يقترب عملا غير أخلاقى : يقضى على امكان وجود علاقة خالصة ، اتصالا خالصا ، على الشىء الوحيد المهم : ويجعل من المحتم حدوث رد الفعل المروع نحو الكراهة والوحشية والقسوة ، والهدم ، عندما يرفع ابهامه من الميزان .

ان من شأن الحياة أن تجعل الأضداد تتمايل حول مركز توازن مهتز . وذنوب الآباء تحل بالأبناء . فاذا جذب الآباء التوازن الى أسفل الى جانب الحب ، والسلام ، والانتاج ، فسيعود التوازن في الجيل الثالث أو الرابع ، بعنف الى جانب الكره والغضب والتدمير . علينا اذن أن نحفظ التوازن ونحن ماضون في سبيلنا .

والرواية من بين الأشكال الفنية جميعا ، تتطلب أكثر من غيرها اهتزاز التوازن وتأرجحه . ان الرواية « الحلوة » أكثر تزييفا من رواية « الدم والرعد » ، ولذا فهي غير أخلاقية بدرجة أكبر .

وهكذا الحال أيضا بالنسبة للرواية الأنيقة والتي تتسم بالسخرية اللفظة والتي تنادى بأن ما يفعله المرء لا يهم في شيء ، لان هذا الشيء لا يفضل غيره ، على أي حال ، والبغاء « حياة » ، بنفس الدرجة التي يعد بها أي شيء آخر « حياة » .

ولكن هذا يجانب الحق تماما . فالشيء ليس « حياة » لمجرد ان شخصا ما يفعله . ومن واجب الفنان أن يعرف هذا تمام المعرفة . فإن يبتاع كاتب عادى بأحد البنوك لنفسه قبعة جديدة من الخوص ليس « حياة » على الاطلاق . انه مجرد وجود ، وجود لا غبار عليه ، مثل تناول العشاء كل يوم : لكنه ليس « حياة » .

فالحياة تعنى شيئا براقا ، شيئا له صفة البعد الرابع . فاذا أحس الكاتب باحساس قوى تجاه قبعته ، اذا أقام معها علاقة حية ، وخرج من المتجر ، والقبعة على رأسه ، وكأنه رجل آخر ، وحسول رأسه هالة ذهبية ، فذلك اذن حياة وهكذا الحال بالنسبة للمومس . اذا أقام رجل معها علاقة حية ، حتى ولو دامت هذه العلاقة لحظة واحدة ، فذلك اذن حياة . أما اذا لم تقم هذه العلاقة ، فالأمر مجرد نقود ووظيفة ، وليس اذن حياة ، بل حطة وخيانة للحياة .

إذا كشفت الرواية علاقات صادقة واضحة ، فهي عمل أخلاقي ، مهما كان نوع العلاقة وإذا مجد الروائي العلاقة في حد ذاتها ، فستكون الرواية عملاً عظيماً . ولكن هناك علاقات كثيرة غير حقيقية . فعندما يقتل ذلك الرجل في « الجريمة والعقاب » السيدة العجوز في سبيل ستة بنسات (١) ، فبالرغم من أن ذلك أمر واقعي ، إلا أنه ليس حقيقياً قط . فالتوازن بين القاتل والسيدة العجوز قد اختفى تماماً ، ولم يعد الأمر سوى فوضى . أنه « الواقع » ولكنه ليس « الحياة » ، بالمعنى الصحيح .

أما الرواية الجماهيرية من ناحية أخرى ، فتصب طبخة رجيعة من العلاقات القديمة كما هو الحال في « إذا جاء الشتاء » : *If Winter Comes* (٢) وصب العلاقات القديمة عمل غير أخلاقي كذلك . بل إن كل ما يفعله مصور عظيم مثل رافائيل هو أنه يلبس علاقات قديمة ، سبق أن عرفها الناس ملابس جديدة فاخرة . فيعطى هذا للجمهور نوعاً من المتعة الشرهة ، من اللذة الشهوانية ، والتمرغ في اللذة ، فقد ظل الرجال طوال قرون عديدة يقولون عن مثلهم الأعلى للمرأة الشهوانية أنها « واحدة من مادونات رافائيل » . ولم تأخذ النساء إلا أخيراً في إدراك ما ينطوي عليه من اهانة .

إن كل علاقة جديدة ، واتصال جديد يسبب شيئاً من الألم عند تحقيقه ، ويظل يسبب شيئاً من الألم ، وهكذا الحياة تظل تسبب شيئاً من الألم . لأنه المتعة الحسية الحقة تكمن في إعادة تمثيل العلاقات القديمة ، والحصول منها ، في أحسن الأحوال ، على نوع من اللذة الكحولية ، المفسدة بعض الشيء .

---

(١) نصف شلن ، فالبنس عملة انجليزية تساوي ١٢/١ من الشلن .

(٢) « إذا جاء الشتاء » رواية شهيرة معروفة من الروايات الجماهيرية الشائعة

في ذلك الوقت .

ففى كل مرة نناضل لتحقيق علاقة جديدة ، مع أى شخص أو  
أى شىء لابد أن يسبب لنا ذلك شيئاً من الألم • لان ذلك يعنى  
نضالا مع صلة قديمة وازاحتها من مكانها وهذا ليس بالأمر السار •  
وعلاوة على ذلك ، فان التكيف يعنى ، بين الكائنات الحية على الأقل ،  
شيئاً من القتال ، لان كلا من الطرفين ، سيسعى حتما للاحتفاظ  
بما يخصه فى الطرف الآخر ، وسيحرم منه • وعندما يسعى كل  
من الطرفين لطلب ما يخصه أو يخصها • بشكل مطلق فسيجعل  
ذلك اذن القتال ، قتال حتى الموت • وهذا صحيح فيما يختص  
بما يسمى الهوى ومن ناحية أخرى ، عندما يستسلم أحد الطرفين  
تماما للطرف الآخر ، فان هذا يسمى تضحية ، ويعنى الموت أيضا •  
وهكذا تموت «الحورية الوفية» نتيجة لثمانية عشر شهرا من الوفاء •

الا ان الوفاء ليس من طبيعة الحوريات • ولذا فقد كان من واجب  
الحورية أن تكون وفية لحوريته • كما انه ليس من الرجولة أن يقبل  
المرء التضحيات ، ولذا فقد كان من واجب الرجل أن يظل متمسكا  
برجولته •

ولكن هناك الشىء الثالث الذى لا هو بالتضحية ، ولا هو  
بالقتال حتى الموت : وذلك عندما يسعى كل من الطرفين فقط  
لتحقيق الصلة الحقيقية مع الطرف الآخر • فواجب كل منهما أن يكون  
صادقا نحو نفسه ، نحو رجولته ، نحو انوثتها ، ويترك العلاقة  
تعمل وحدها وهذا يعنى الشجاعة قبل كل شىء ، ثم تدريب النفس :  
الشجاعة لتقبل دفعة الحياة من داخل المرء ذاته • ومن الشخص  
الآخر • وتدريب المرء على عدم تجاوز حده بقدر الامكان • الشجاعة  
لتقبل الحقيقة ، وعدم البكاء عليها ، عندما يجاوز المرء حده •

من الواضح ان قراءة رواية جديدة حقا سيسبب دائما شيئاً

من الألم ، اذ ستكون هناك دائما مقاومة • وهكذا الحال بالنسبة  
للصور الجديدة ، والموسيقى الجديدة • يمكنك أن تحكم على كونها  
حقيقة ، بكونها تثير فعلا قدرا من المقاومة ، وتجبرنا فى النهاية ،  
على قدر من القبول •

ان العلاقة العظيمة التى تتمتع بها الانسانية ، ستكون دائما  
العلاقة بين الرجل والمرأة • أما العلاقة بين الرجل والرجل وبين المرأة  
والمرأة ، وبين الأب والابن فستظل دائما علاقة ثانية •

والعلاقة بين الرجل والمرأة ستظل تتغير الى الأبد ، وستظل الى  
الأبد المفتاح الجديد الرئيسى للحياة الانسانية • ان العلاقة ذاتها هى  
المفتاح الحى الرئيسى للحياة ، ليس الرجل ، ولا المرأة ، ولا الأبناء  
الذين ينتجون من العلاقة كأم عارض •

من العبث أن تظن انك تستطيع أن تضع ختما  
على العلاقة بين الرجل والمرأة لتحتفظ بها فى حالتها الراهنة • فانك  
لن تستطيع ذلك • كما لا تستطيع أن تضع ختما على قوس قزح  
أو على المطر •

أما رباط الحب ، فمن الأفضل أن تفصله عندما يسبب الماراة  
والألم • فمن المضحك أن يقال : ان الرجال والنساء يجب أن  
يتحابوا • سيظل الرجال والنساء على علاقة الواحد بالآخر بشكل  
خفى ومتغير • وليست هناك حاجة الى شدة الى الغير «برباط» على  
الاطلاق • والخلق الوحيد هو أن يكون الرجل وفيا لرجولته ، والمرأة  
وفية لانوثتها ، أن نترك العلاقة تكون ذاتها ، بكل شرف • فهى  
بالنسبة لكل منهما ، الحياة ذاتها •

واذا أردنا أن نكون ذوى خلق ، فلنمتنع عن دق المسامير فى  
أى شئ ، سواء دققناها الواحد منا فى الآخر ، أم دققناها فى شئ

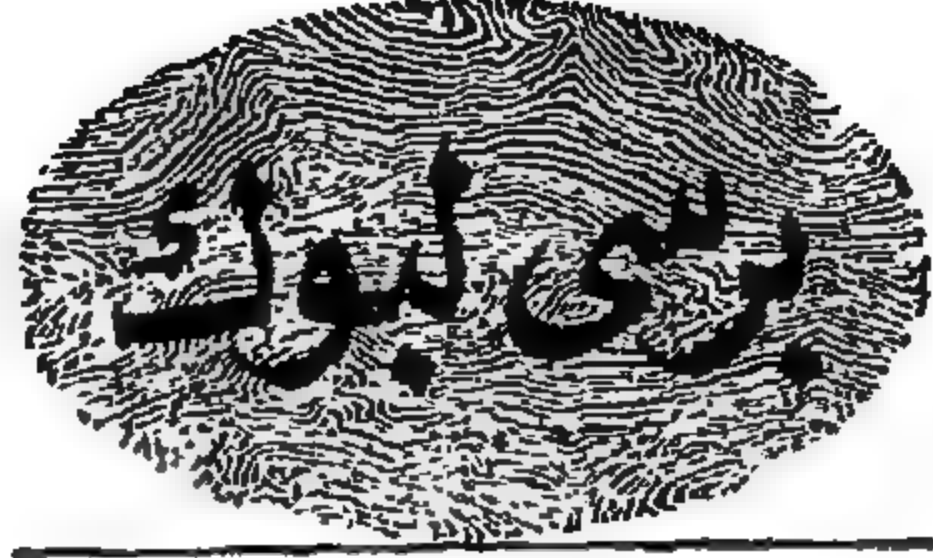
ثالث ، فى العلاقة ، التى هى دائما روح كل منهما • تحتاج كل عملية لصليب ضحية أو فدية الى خمسة مسامير ، أربعة منها قصيرة وواحد طويل ، وكل منها شىء كره • ولكنك عندما تحاول أن تدق العلاقة ذاتها ، وتكتب فوقها كلمة الحب بدلا من هذا هو ملك اليهود (١) فيمكنك أن تستمر فى الدق الى الأبد • حتى يسوع سماها الروح القدس ، ليجعلك ترى انك لا تستطيع أن تضع ملحا على ذيلها (٢) •

ان الرواية وسيلة مثالية للكشف عن قوس القزح المتغير لعلاقتنا الحية • تستطيع الرواية أن تساعدنا لنحيا ، كما لا يستطيع ذلك أى شىء آخر : كما لا يستطيع كتاب مقدس تعليمى على أى حال أن يفعل • وذلك اذا أبعد الروائى ابهامه عن كفة الميزان •

أما عندما يضع الروائى يده فى الطاس ، فان الرواية تصبح مفسدة للرجال والنساء أى مفسدة • ولا يمكن مقارنتها عندئذ الا ربما بالشر العظيم الذى تسببه التراثيم العاطفية مثل « قد ، أيها النور الرحيم » التى عملت على افساد النخاع فى عظام الجيل الحاضر •

---

(١) «هذا هو ملك اليهود» : تلك هى العبارة التى كتبها اليهود فوق صليب السيد المسيح « كعلته » أو سبب صلبه ، وفى نفس الوقت للسخرية منه .  
(٢) لتضع ملحا على ذيلها : لتمسك بها •



### نقد الرواية (\*)

أن يعى المرء شكل الكتاب الذى تحيط به الظلال والخيالات ويمسك به بشدة ، ويقبله ويلقى عليه نظرة شاملة متمهلة - ذلك هو المجهود الذى يقوم به ناقد الكتب ، وهو مجهود دائما ما يبوء بالفشل . فما من شيء وما من قوة تثبت الكتاب أمامنا وتمنعه من الحركة ، حتى تكون لدينا فسحة من الوقت لنفحص تصميمه . فما نكاد نقرأه حتى يذوب ويتحرك فى الذاكرة ، بل ولعله فى اللحظة التى نقلب فيها الصفحة الأخيرة ، يصبح جزء كبير من الكتاب ، وهو تفاصيله الدقيقة ، مبهما ، مشكوكا فيه . وبعد ذلك بقليل ، بعد بضعة أيام أو شهور ، ما مقدار ما يتبقى حقا منه ؟ مجموعة من الانطباعات ، بضعة نقاط واضحة تخرج من ضباب عدم اليقين . هذا هو بوجه عام كل ما نأمل فى الاحتفاظ به ، باسم

\* الفصل الاول من كتاب «صناعة الرواية» : *The Craft of Fiction*

(١٩٢١)

الكتاب • ان تجربة قراءته قد خلفت شيئاً وراءها ، وهذا الشيء المتبقى هو ما نطلق عليه اسم الكتاب • ولكن كيف يمكننا أن نتأمل هذا الشيء حتى يعطينا مادة نحكم بها على الكتاب ونقيمه ؟ لا يجرؤ أى شخص على نقد مبنى أو تمثال ، أو صورة ، وليس أمامه سوى ذكرى نظرة واحدة قصيرة عابرة ، ولكن على ناقد الأدب ، بوجهه عام ، أن يبنى حكمه على ما لا يزيد عن ذلك بكثير • قد يمكنه أحياناً الرجوع الى الكتاب ، وتجديد الانطباع • وهناك بضعة كتب يمكنه العودة اليها المرة تلو المرة ، الى أن تصبح فى النهاية مألوفة تماماً لديه • ولكن من بين المئات والمئات من الكتب التى كان الناقد يرجو أن يزننها فى ذاكرته ، لكى يفحصها ويقارن بينها بتأمل وروية ، كم كتاباً يأمل أن يضعه فى حالة من الثبات المعقول تمكنه من ذلك؟ عدد صغير حقاً ، على أحسن الاحوال ، أما العدد الباقى فعليه أن يكتفى بالرؤى غير المنتظمة وغير المترابطة التى تستجيب للنداء عندما تسترجع تلك الكتب الى الذاكرة •

وعدم دقة النقد ، عدم دقته فى استخدام التعبيرات الخاصة به ، لا تكاد تستثير العجب ، ما دام يعمل فى مثل هذه الظروف غير المواتية • فما دمنا لا نستطيع اطلاقاً الحديث عن الكتاب وعيوننا على الشيء ذاته ، ولا أن نتناوله اطلاقاً بين أيدينا - الكتاب الحقيقى الذى هو بالنسبة للمجلد كالسيمفونية بالنسبة للنوتة الموسيقية - فان ما نستخدمه من جمل لن نجد ما يكبحها ، بسرعة ، ودون خطأ ، وهى بصدد التكوين • فقد أستطيع مثلاً أن أبدأ وكلى ثقة فى التعبير عن رأى فى رواية ، يخيل الى أنى أعرفها تمام المعرفة ، وأذكرها كما أذكر صديقاً أعرفه من مدة طويلة ، ولكنى اذا ألقيت نظرة أخرى على الكتاب ، بعد أن أعبر عن هذا الرأى ، لأتأكد من أن حكمى حكم صائب ، فانى لن أعود الا الى الصورة ، التى تبقى فى ذاكرة خداعة، كيفما كانت هذه الصورة • ان المجلد باق أمامى دون شك ، واذا

كان الأمر يتعلق بمجرد شيء من التفاصيل ، كاسم أو مشهد مثلا ،  
لأمكننى أن أجد الصفحة وأتحقق من الجملة التى أريدها . ولكنى  
لا أستطيع أن ألقى نظرة سريعة على الكتاب ، الكتاب ذاته ، لا أستطيع  
أن أرفع رأسى عما أكتب لأجعل الصورة أكثر حدة ووضوحا بنظرة  
مباشرة لا يعوقها عائق ، ألقيا على عمل المؤلف . فالقاء نظرة سريعة  
على الكتاب ، بالرغم من أننا كثيرا ما نكرر هذا التعبير ، أمر مستحيل  
فى الواقع . فشكل الرواية - وكم من مرة يستخدم الناقد هذا  
التعبير أيضا - شيء لعل أحدا منا لم يتأمله حقا قط . فهو يتكشف  
شيئا فشيئا ، صفحة بعد صفحة ، ثم يسترجع بالسرعة التى تكشف  
بها ، ككل متكامل تام ، ويمكن أن يوجد فقط فى ذاكرة أكثر حفظا  
مما لمعظمنا . قد تكون مقدرتنا النقدية مدهشة ، وقد نكون قادرين  
تماما على الحكم على الكتاب حكما عادلا ، اذا ما كان بوسعنا فقط  
الاحتفاظ بصورة الكتاب ، أما هذه الصورة فتهرب وتفلت منا  
كالسحابة .

لقد اعتدنا هذا العجز ، لدرجة أننى قد أبدو مغاليا فيما أقوله  
عنه . فمن الناحية النظرية من المؤكد أن الكتاب لا يوجد فى ذهن  
الناقد ، لا يوجد أبدا بكل تكامله ولكن يبقى منه فى الذاكرة الجيدة  
بدرجة عادية ، ما يكفى للمناقشة والنقد - فالكتاب كما نذكره ،  
الكتاب الذى يبقى حيا ، يكفى للأغراض العملية . ونحن نسلم بأن  
هذا هو الحال ، ولا يقلق النقد عندنا كثيرا انه منصب فقط على أجزاء  
صغيرة من الكتاب الذى كتبه المؤلف ، أما بقيته فلم يعد لها وجود  
بالنسبة لنا . وحتى فى هذه الظروف ، فيمكننا أن نقول الشيء  
الكثير عن الكتاب ، اذ أن ساعات تعرضنا الفعلى له كانت مملوءة  
وعامرة بالأحداث ، وبعد أن نعيش بعض الوقت مع أناس مثل

كلاريسا هارلو (١) Clarissa Harlowe أو آنا كارنينا أو اما بوفاري نكون قد حصلنا على تجربة باقية ، بالرغم من أن الروايات التي ظهرن بها قد تسقط تدريجيا في ظلام النسيان وعدم اليقين . تبقى هؤلاء النساء ، مع بعض مشاهد تاريخهن وأحداثه ، بنفس القدر من الوضوح الذي تبقين به لو عرفناهن في الحياة ، ونظل نحفظ بانطباع عام بأجوائهن ومصائرهن ، وبخلفية غير محدودة تماما ، ولكنها مرتبطة بفكرتنا عنهن . ويكون كل هذا نوعا من الملكية الحقيقية الثابتة جدا ونقبله قبولا حسنا على أنه الكتاب ذاته . فليس المرء بحاجة الى تذكر التفاصيل الأقل أهمية للقصة ليذكر حقيقة الشخصيات وقوتها ، واذا نسي قدر كبير من القصة ، فإن أكثر نواحيها لفتا للنظر ستبقى في ذهنه عندما ينظر الى الوراء . أحداث مسرحية ، قطع رائعة من الوصف ، وفوق كل شيء وجود كثير من الناس الذين يثيرون الاهتمام والاعجاب - وما دام هناك كل هذه الأشياء التي تقفز على التوالي الى دائرة الضوء عندما نذكر الكتاب ، فقد يبدو من التعسف أن نقول ان الكتاب ليس أمامنا ونحن نكتب عنه . بل ويمكن القول بأن لب الكتاب ومادته الحقيقية تبرز بدرجة أكبر من الوضوح نتيجة للظلام الذي تهبط اليه الأجزاء الأقل أهمية .

أما نقد عبقرية المؤلف ، وقدرته ونوع مخيلته ، فمن المؤكد أننا سنجد في الانطباعات التي يمكننا استخلاصها من النسيان مادة كافية لذلك . ففيما يختص بريتشاردسون وتولستوى وفلوبير فيمكننا أن نقول على التوا ان تمكنهم من الحياة ، تفهمهم للشخصيات ، ومعرفتهم بالعواطف والسلوك الانساني ، كانت على درجة معينة من الاتساع والقوة والعمق ، يمكننا أن ننفذ الى عقولهم ونستقرىء

---

(١) بطة رواية صمويل ريتشاردسون : Samuel Richardson (١٦٨٩) -

(١٧٦١) المسماة باسمها (١٧٤٧) ، واحدى الاعمال الروائية الكبرى للقرن الثامن عشر .

الأفكار التي سادت فيها . فما دمننا قد عشنا مع الشخصيات التي خلقوها ، فقد عشنا معهم أيضا ، فبعد كل هذه الساعات الطويلة من الاختلاط الودى ، أصبحنا نعرفهم ، ولا يهم كثيرا اذا لم يكن هناك مفر من ان رؤيتنا لعملهم فى أية لحظة معينة ستكون رؤيا ناقصة . فقد ساهمت التفاصيل المنسية فى احساسنا بالمقدرة الفذة التي شيدت البناء وأحكمت صنعه . وهذا الاحساس باق دائما معنا فكلاريسا وأنا واما حقائق ايجابية ، وهكذا الحال بالنسبة لمؤلفي القصص التي هى بطلاتها . ان نقد القصص قائم على أساس متين هو القصص ذاته ، وذلك اذا كنا نعى بالقصص شيئا أكثر من الرواية ذاتها ، شيئا آخر غير الرواية ذاتها - اذا كنا نعى التأثيرات التي تجعلها شبيهة بالحياة وما تنم عنه هذه التأثيرات ممنا يتمتع به المؤلف من مواهب المخيلة . فهذه أشياء ، يمكننا فحصها طويلا وبدقة كما يحلو لنا ، اذ أنها تبقى وتصبح أكثر تحديدا ونحن نتعهد ذكرها بالعناية . ونتيجة لذلك ، فاننا نجد أنها هى التي نتناولها دائما بالنقد ، فنحن نناقش الكاتب ، نناقش الناس الذين فى كتابه ، ونناقش نوع الحياة التي يصورها ، ومدى نجاحه فى هذا التصوير . الا أنه فى هذه الأثناء ، يرقد الكتاب، الشيء الذي صنعه ، حبيس المجلد، ويبدو أن النظرة السريعة التي حصلنا عليها منه ، كانت نظرة عابرة جدا ، بحيث تركتنا دون معرفة باقية بشكله . وسرعان ما نجد أننا قد وصلنا الى نهاية كل ما يمكننا قوله عن ذلك الموضوع .

وقد يكون بوسعنا أن نقول أكثر من ذلك عن الكتاب ، اذا كنا قد قرأناه فى أول الأمر بطريقة مختلفة . لا أعتقد أننا نستطيع ان ندعى أننا عندما نقرأ رواية ، نلاحظ عمدا الكتاب ذاته ، بدلا من ملاحظة المشاهد والشخصيات التي يوحى لنا بها - أو أننا نسعى الى تكوين صورة للكتاب ، حين يعرض علينا شكله تدريجيا . اننا

نميل بدرجة أكبر بكثير الى أن ننسى ، اذا استطعنا ، أن الكتاب عمل فنى ، ونفضل أن نتناوله كقطعة من الحياة المحيطة بنا ، نقوم بتشكيله بأنفسنا ، ونجسم عناصره التى تهيأ لها أن تترك فينا أثرا أقوى من غيرها ، كمشهد مؤثر ، أو شخصية لامعة مثلا . هذه الأشياء تتخذ لها شكلا فى ذهن القارئ ؛ تخلق من جديد وتوضع فى مكان يسهل فيه لعين العقل أن تستقر عليها . وتصبح دون شك أعمالا فنية بطريقتها الخاصة ، ولكنها ليست الكتاب الذى يقدمه لنا المؤلف . فما يقدمه لنا المؤلف شكل أكثر اتساعا وتركيبا ، شكل يصعب التفكير فيه كشيء كامل الاستدارة . فالرواية ، كما يقال ، تفتح عالما جديدا للخيال ، ومما يدخل السرور الى النفس أن نكتشف أن هذا العالم ، أحيانا ، وفى بضعة روايات « يخلق وهما » - يدخل درجة من السرور الى النفس تجعلنا نرضى بأن نتوه فيه . وعندما يحدث ذلك ، لا تيسر لنا الفرصة ، لكى نجد شكل الكتاب ، ونعيه ونخلقه من جديد . فبدلا من أن ننسى أنفسنا فى عالم الرواية ، يجب علينا أن نبعد عنا ، ونراه كشيء منفصل تماما عنا ، ونستخدمه كله لنصنع الصورة التى نبحث عنها ، وهى الكتاب ذاته .

من الصعب أن نتناول قطعة كبيرة متحركة من الرواية بهذه الطريقة . فالمنظر ينفرج أمامنا ، ويحيط بنا ، ونأخذ فى خلق ما هو فى الواقع رواية داخل الرواية التى كتبها المؤلف . فعندما أحاول ، مثلا ، أن أتأمل ما تبقى فى ذاكرتى من كتاب قراءته وأعجبت به من سنوات مضت - كتاب مثل « كلاريسا هارلو » - فأنى أدرك تماما اننى عندما قراءته ، كنت أقوم لا شعوريا بعملية اختيار ذاتية ، أختار شيئا من القصة من هنا ، وشيئا من هناك ، لأكون صورة باقية ، وأن ما اخترته قد تضمن فقط تلك الأشياء التى كنت أستطيع أن أصنع منها بسهولة شكلا معيناً . الفتاة ذاتها ، أولا - هذا اذا

كانت مازالت ماثلة في تصوري - بالرغم من أن جزءا كبيرا من قصتها قد ذوى - وهذا يرجع الى أنه ليس أبسط من أن يخلق المرء لنفسه فكرة كائن بشري ، يخلق شكلا وشخصية من سلسلة من اللمحات والأحداث . ومثل هذا النوع من الخلق ، نمارسه كل يوم ، فنحن نربط دائما بين الأجزاء الصغيرة مما يبدو لنا من صفات الناس الذين يحيطون بنا ، لنشكل صورا لهم في أذهاننا . تلك هي الطريقة التي نصنع بها عالمنا ، بتحيز ، ونقص وبطريقة عشوائية الى حد بعيد ، ولكن بالرغم من ذلك ، فكل شخص يتناول ، دائما أيضا ، تجربته كفنان ، أما موهبته - مهما كان قدرها - موهبة الاحاطة بتجربته مع رجل أو امرأة ، وفصلها ، بحيث يقف الشيء واضحا في ذهنه ، ويسقط عليه الضوء من جميع الجهات فلا تبقى معطلة أبدا . فهو يمارسها في كل ساعة من ساعات النهار .

فما أن يطرق اسم كلاريسا سمح القارئ ، اذن ، في الصفحة الأولى من كتاب ريتشاردسون ، حتى يأخذ ذهنه الذي يقوم بتشكيل المادة وتجسيماها ، في العمل بمادة مألوفة . من السهل جدا أن تكون فكرة عن تلك المخلوقة الرائعة ، بحيث تبدو وكأنها تخطو من صفحات الكتاب بمحض ارادتها ، أما أنا ، فلا أعنى شيئا ، أثناء قراءتي للكتاب ، سوى أن شخصا تعرفت به حديثا يصبح تدريجيا مألوفًا لدى أكثر من ذي قبل . ولا يحتاج المرء الى مجهود واع ليجعل من هذا الشخص امرأة يمكنه التعرف عليها بالرغم من أنني أقوم في الحقيقة بجمع عدد ضخم من التفاصيل الدقيقة ، وأنا في سبيل الى اعطائها على التو الجسم والعقل اللذين لها . وهكذا الحال أيضا بالنسبة للأشخاص الأقل شأنًا في الكتاب ، وللظروف المحيطة بهم ، وهكذا الأمر أيضا بالنسبة لما يقع من أحداث ، اذ يتصور القارئ عددا من اللحظات المتتابعة ، ويضعها في شكل معين ، بالرغم من أن عددا صغيرا جدا منها هو الذي يكون قد شكل بدرجة تسمح

له بالبقاء في الذاكرة • فاذا ما اختفت هذه اللحظات سريعا ، فقد يكون الخطأ خطأ الكاتب أو خطأ القارئ ، خطأ ريتشاردسون اذا فشل في وصفها وصفا كافيا ، وخطئي أنا كقارئ اذا لم تكن قراءتي قراءة خالقة بدرجة كافية • وعلى أي حال ، فالصفحة التي تقرأ قراءة جيدة فرصتها في البقاء أعظم ؛ فقد شكلت تشكيلا صحيحا ، منذ بداية الأمر ، من المادة التي قدمها لي الكتاب ، وستقاوم على الأقل ، خيانة الذاكرة الضعيفة بحزم أكبر من الصفحة التي لم أقم بإعادة خلقها خلقا تاما •

ولكن بالرغم من ذلك ، كما قلت ، فإن نواحي الكتاب التي نفضلها على غيرها في معظم الأحوال ، ونجسمها ، هي ببساطة تلك التي لا تتطلب منا جهدا اراديا • فنحن نقبل على قراءة كتاب ومعنا قدرات تخيلية معينة ، نستخدمها طوال النهار ، قدرات تمكننا من أن نكمل ، في أذهاننا ، الناس والمشاهد التي يصفها الروائي - لنعطيها أبعادها ، ونحيط بها ، ونجعلها « حقيقية » • ويبدو أن هذه القدرات ، عندما تقترب من ذوق مدرب ، واحساس بالفرق بين الجيد والردىء ، تمثل دون شك كل ما هو ضروري لنقد الرواية • ان الرواية ( ولا أعني بها في هذه الصفحات الا الرواية الحديثة ، أو صورة الحياة التي تسمح لنا ظروفنا بفهمها دون استعانة بعلم الدارس أو الباحث - الرواية الحديثة لا تتطلب من قرائها أن تتوفر لهم معدات سوى الموهبة العادية ، التي تستخدم بالغريزة تماما كالقدرة على التنفس ، والتي نحول بها الانطباعات المسطحة التي تستقبلها حواسنا الى أشكال مجسمة : هذه هي الموهبة التي تتطلبها ولا شيء غيرها ، ماعدا تلك الموهبة الأخرى ، الأقل انتشارا دون شك ، والتي نميز بها بين الشيء الجيد نوعا ما ، والشيء الردىء • تلك هي ، في رأيي ، بشكل تقريبي ، نظريتنا في نقد الفن الروائي • الرواية صورة للحياة ، ونحن نعرف الحياة تماما • « لنتصورها » أولا ، ثم

نستخدم ذوقنا لنحكم اذا ما كانت حقيقية ، واضحة ، مقنعة - أى مشابهة للحياة بالفعل أم لا ؟

وهذه النظرية ، كما نعلم ، تعنى أكثر من ذلك بعض الشيء بالفعل . فالرواية صورة ، أو لوحة فنية ، ونحن لا نجهل أن اللوحة الفنية أكثر من مجرد « شبه » . فالشكل ، والتصميم والتكوين ، كلها أشياء نبحث عنها فى الرواية ، كما نبحث عنها فى أى عمل فنى آخر ، وهكذا تصبح الرواية أفضل عندما تتوفر لها هذه الأشياء . هذا ما يجب أن نعترف به اذا ما كانت الرواية فنا على الاطلاق ، ولاريب أنها فن ، إذ أنه من الواضح أن النسخ الحرفى للحياة أمر مستحيل . فقوانين الفن ، اذن تنطبق على هذا الموضوع الذى نحن بصدد فحصه ، وهو الرواية ، فهى أفضل ، اذا ما تساوت العوامل الأخرى ، عندما تتبع هذه القوانين . ولكن هل هى أفضل كثيرا بالفعل ؟ أليس من الصحيح بشكل ما أن الرواية ، تعد حالة خاصة بين الفنون ، وأنها معفاة بشكل غير عادى من القواعد التى تخضع لها الفنون الأخرى ؟ وهل يمكن القول بأن الرواية الحسنة التصميم ، المتناسقة التكوين ، تكون أعظم قدرة على ادخال السرور الى نفوسنا ؟ لنجب على هذا السؤال بأمانة ، فان لم يكن الأمر كذلك ، فمن الحذقة أن نفرض هذه القواعد على الرواية . أما الفنون الأخرى ، فلعل أمرها يختلف ، فمما لا شك فيه أن التمثال المائل أو الصورة السيئة التكوين تؤذى العين ، مهما بلغت درجة حذق الصورة التى تقدمها للحياة . ولعل ذلك ينطبق على الرواية أيضا ، اذا كان الخطأ جسيما جدا ، وواضحا جدا ، ولكن من الصعب أن نقول أنه حتى فى هذه الحالة ، فسيؤدى ذلك بالضرورة الى القضاء عليها ، أو أن الرواية لا تستطيع التغلب على أسوأ مثل لهذه الأخطاء . من المعروف أن هناك روايات يعترف الجميع برداءة بنائها ، ولكنها تعج بالحياة لدرجة أن ذلك يبدو وكأنه لا يؤثر عليها كثيرا . ألا يمكننا

أن نخلص الى أن الشكل ، والتصميم ، والتكوين ، شأنها فى فن الرواية غير شأنها فيما عداها من فنون .

وعلاوة على ذلك ، فإن هذه التعبيرات أو الاصطلاحات ، عندما تطبق على الفن الأدبى الغير المرئى ، فلا مناص من تطبيقها عليه بشئ من التجاوز وعدم الدقة فى أحسن الأحوال ، كما يبدو ذلك واضحا . فهذه الكلمات مغتصبة من فنون أخرى ، كلمات تفترض وجود أشياء مرئية يمكن قياسها ، أشياء مصورة بالألوان ، أو أشياء منحوتة . فنحن لا نملك لنقد صنعة الرواية لغة أخرى غير اللغة التى صيغت لنقد الفنون الملموسة ، وبالرغم من أننا قد نشعر أن الحديث عن الألوان والقيم والمنظور فى الرواية أمر طبيعى ومشروع ، إلا أن هذه الأشياء ليست ، فى نهاية الأمر ، سوى استعارات لا يمكن تحميلها أكثر مما تحمل . فالكتاب يبدأ فى ذهن القارئ بسلسلة من الافكار ، التى تتجمع وتنتظم فى نظام معين ، ولكننا لا نستطيع تناول هذه الكمية من الافكار كشئ محدد إلا عن طريق التشبيهات الخيالية ومثل هذه التعبيرات قد تلقى لنا ببعض الايماءات والافتراضات عن الطريقة التى يستخدمها الروائى ، فالأمر كله هلامى بدرجة لا تسمح بأكثر من ذلك . فحتى اذا توفر للنقاد ذاكرة لا تخطئ ، وهذا أمر مستحيل ، فسيتعذر عليه ، بالرغم من ذلك ، أن يصف بناء أبسط كتاب وصفا علميا تماما ، لانه فى نهاية الأمر لا يستطيع أن يضع أصبعه على تأثير واحد من التأثيرات أو صفة من الصفات الفنية التى يشير اليها . فعندما يقف رجلان أمام صورة ، ينظران اليها ، فإن خطى بصرهما يلتقيان ، على أقل تقدير ، عند نقطة ما على قماش الصورة ، قد يختلفان بشأن الصورة ، ولكنها تبقى ثابتة فى مكانها . وحتى فى هذه الحالة ، فإن عملية النقد لا تخلو من الصعوبات . أما الناقد

الأدبى ، الذى لا يجد أمامه شيئاً يشير إليه بأصبعه الا المجلد الذى بين يديه فحسب ، فيجب أن يدرك أن رغبته فى أن تكون الحقائق التى يقررها عنه دقيقة ، ومحددة ، وأن تكون واضحة ، محكمة ، أمر لا أمل فى تحقيقه .

ومن المؤكد أن هذه كلها أمور لا يمكن انكارها ، فنحن نرى من جميع الوجوه ، أن نقد الكتاب - لا نقد الأشخاص الذين فى الكتاب ، ولا نقد شخصية المؤلف ، بل الكتاب ذاته - أمر مستحيل . فنحن لا نستطيع أن نتذكر الكتاب ، وحتى اذا استطعنا ذلك ، فسنظل غير قادرين على وصفه بألفاظ حرفية لا لبس فيها . فهذا أمر يتعذر القيام به ، وكل ما يمكننا قوله هو أنه قد يمكننا الاقتراب من الكتاب أو رؤيته ، بدرجة أكبر قليلا اذا نظرنا اليه بطريقة دون أخرى .

### قراءة الرواية (\*)

هناك اتفاق عام على أن للكتاب شكلا معينا ، أما ما عسى أن يكون شكل كتاب بالذات ، وهل هذا الشكل شكل جيد أم شكل ردىء ، وهل للشكل أهمية خاصة - فهذه هى النقاط التى يقوم الخلاف بشأنها . فالاعتقاد بأن للكتاب شكلا ، ليس موضع جدل . فنحن نسمع هذا التعبير أينما نذهب ، فالجدل بشأنه لا ينتهى . يحسكم ناقد ما على رواية بأنها « عديمة الشكل » قاصدا بذلك أنه يعترض على شكلها ، ويرد آخر قائلا اذا كانت الرواية تتمتع بصفات رائعة أخرى ، فشكلها لا يهم فى شيء ، ويستمر الناقدان فى جدالهما الى أن يأخذ مشاهد ، يلتمس له العذر فيما يحس به من ارتباك ، فى تأييد القضية القائلة بأن الشكل فى الرواية شيء يمكن

---

✽ الفصل الثانى من الكتاب السابق (ص ١٤ - ٢٥) .

وضعه فى الرواية ، أو الاستغناء عنه تبعا لذوق المؤلف . ولكن بالرغم من أن المناقشة قد تستخدم بالفعل كلمات تؤدي الى الارتباك فى بعض الاحيان ، فمن الواضح أن هناك اتفاقا على فكرة واحدة على الأقل - هى أن الكتاب شىء يمكن ان ينسب اليه شكل ، جيدا كان أم رديئا . لقد تحدثت عن الصعوبة التى تمنعنا أصلا من رؤية شكل الكتاب أو وصفه بثقة تامة ، ولكن من الواضح أننا مقتنعون بأن الشكل موجود ، ويلف الكتاب لفا كالرداء .

يصلنا الكتاب على أى حال - لا كشكل بعينه بل كتيار متحرك من الانطباعات تصلنا من المجلد فى خيط رفيع ونحن نقلب الصفحات ، أو تكون ، اذا استخدمنا صورة أخرى، مركبا يمر أمامنا ونحن جلوس نشاهده . من الصعب أن نفكر فى هذا الجزر والمد ، هذا التابع من الاشخاص والمشاهد ، التى يجب أن تؤخذ فى نظام مستقر ، الواحد بعد الآخر ، وكأنها توجد فى حالة شكل عديم الحركة ، مثل الكتلة التى تكون التمثال . بالرغم من أننا نتكلم ببساطة عن الكتاب كعمل فنى ملموس ، فان كلماتنا تحمل فى طياتها معنى أنه بالاحرى عملية أو مرور تجربة أكثر منه شىء له حجم وشكل . وانى أجد هذا التناقض يمزق أفكارى عن الكتب ، فهى أشياء كاملة ومنفصلة ، نعم ، ولكنى اتذكرها أيضا كمساحات من الزمن ، تحركت أثناءها كلاريسا وأنا وعاشتا وبقيتا أمام بصرى . ان النقد يعوقه الابهام أو احتمال تعدد المعانى، فالكتابان أو الوجهان المختلفان للكتاب الواحد، يطمس أحدهما الآخر، ويبدو الناقد وكأنه يتحول من هذا الوجه الى ذاك ، من الشىء المنحوت فى مادة الفكر ، الى حركة الحياة السائرة . والوجه الأخير هو الذى يثبت وجوده بوجه عام . أما الوجه الأول ، بحدوده الشكلية ، فيبدو لحظة ، ثم تتفجر الحياة المحتواة فى داخله وتطمسه .

أما الموكب الذى يمر أمام خط بصرنا أثناء القراءة ، فيجب ان ينتظم ويتركز فى مكان ما ، فنحن نستقبل قصة آنا جزءا بعد جزء ، نستقبل كل تلك الأجزاء الصغيرة العديدة التى تكون الكتاب الذى كتبه تولستوى ، وفى النهاية تكتمل القصة ويقف الكتاب أمامنا ، أو يجب ان يقف ككتلة ملتحمة ، مترابطة . لقد قدمت لنا المادة ويجب أن يكون الكتاب أمامنا الآن . ستخفق ذاكرتنا الخائنة فى الاحتفاظ به كاملا ، ولكننا قد اعترفنا بهذا العجز واسقطناه من حسابنا ، وعلى كل حال لا بد أن يبقى من الكتاب شيء ذو بال ، هو ذلك التمثال العظيم الذى نحته خيال تولستوى ، والذى يمثل ما كان يهدف اليه بدرجة كافية . ولكنى اكتشف نفس الشيء المرة تلو الأخرى عند هذه النقطة ، اكتشف اننى كنت لاحظ القصة ، أى اننى كنت غافلا عن أن على أن أقوم بأكثر من مجرد الملاحظة بطريقة استقبالية سلبية ، غافلا عن الرواية التى كان يجب على أن أشكلها من سير التجربة وهى تمر أمامى . كنت أتناولها كما أتناول الحياة ، ولا غبار على كل ذلك ، فهذه الطريقة صحيحة فى حد ذاتها ، ولكن تناولى للحياة كان تناولا نابعا من النزوة والميل الشخصى ، ولذا فقد عانت هذه الحياة ، عانت قصة آنا هذه - نتيجة لذلك . فلقد استخلصت منها الكثير وحملت معى كثيرا من الذكريات ، ولكنى قصرت فى التفكير فيها كمادة تصاغ فى شكل واحد . فهل من العجب اذن ان اشحد ذهنى بعد ذلك بقليل ، دون جدوى ، بحثا عن الكتاب الذى كتبه تولستوى .

ولكن كيف يبنى المرء رواية من الانطباعات التى يسكبها تولستوى من بين يديه الضخمتين ؟ هذا هو نوع القراءة الخلاقة ( والتعبير تعبیر امرسون : Emerson ) ( ١ ) التى يتمتع بها

---

(١) امرسون : R.W. Emerson كاتب امريكى معروف ، وشاعر

وفيلسوف ( ١٨٠٣ - ١٨٨٢ ) .

بالسليقة عدد قليل منا . اننا نعرف كيف نتصور منظرا طبيعيا  
أو محادثة عندما يصفها الكاتب ، أما أن نجمع معا جميع هذه  
المنظر والأصوات في نسيج محكم ، يمكن للعقل أن يطوف فيه  
بحرية ، بنفس الحرية التي يطوف بها ويتأمل ، بل وقد يضل  
الطريق ، في عالم تولستوى العجيب - هذه مهمة لا تحقق ذاتها  
دون تخطيط وترو من جانب القارئ . فالأمر يحتاج الى مجهود  
أولا ، للاحتفاظ بعالم آنا على بعد معين منا ( فما زلت مصرا على  
ضرب هذا المثل ) ، ومع ذلك فيجب أن يبقى هذا العالم على بعد  
كاف اذا ما أريد له أن يحمل طابع الفن ، فما من فنان ( والقارئ  
الماهر فنان ) يستطيع أن يترك مادته تتسلط عليه وتقلقه ، فواجبه  
أن يخضعها لسيطرته . ثم انه يحتاج علاوة على ذلك الى مجهود  
اضافي ، طويل الأجل ، يتطلب المران والمعرفة ، ليخلق الرواية  
بشكلها الصحيح ، بأفضل شكل تستطيع المادة التي اختارها  
المؤلف وعالجها أن تقبله .

ان قارئ الرواية وأعني به القارئ الناقد - روائي أيضا،  
فهو صانع كتاب قد يرضى ذوقه أولا يرضيه عندما يفرغ منه  
ولكنه صانع كتاب عليه مسئولية يجب عليه أن يضطلع بها نحوه .  
ان المؤلف يقوم بدوره ، ولكنه لا يستطيع أن ينقل الكتاب كفقاعة  
الى ذهن الناقد ، لا يستطيع أن يتأكد أن الناقد سيستوعب عمله .  
يجب على القارئ اذن أن يصبح روائيا ، من جانبه ، ولا يسمح  
لنفسه أبدا أن يفترض أن خلق الكتاب هو مهمة المؤلف كلية . ان  
الفرق بينهما كبير ، بالطبع ، وكبير لدرجة أن الناقد يميل دائما  
الى توسيعه وتعميقه . والتضاد الذي يراه بين العمل الخلقى  
والعمل النقدي تضاد حقيقى جدا ، ولكن قيامه بالتقليل من شأن  
الجانب الذى يقوم هو به من العمل ، نتيجة لتواضعه ، من المحتمل  
أن ينسيه الجزء الجوهرى منه . من المؤكد ان كاتب الرواية يعمل  
بطريقة مستحيلة تماما بالنسبة للناقد ، فهو يعمل بحرية وفى مدى

لا طاقة له بهما . ولكن عملهما يتقابل في ميدان واحد ، فكلاهما يصنع الرواية .

فهل من الضروري أن نحدد الفرق بينهما ؟ ان بوسعنا ان نفعل ذلك بأسرع ما يمكن ، اذا تصورنا تولستوى وناقده جنبا الى جنب ، يراقبان الارض الممتدة الحرة التي لا شكل لها - لعالم الحياة . ليس لدى الناقد مايقوله ، انه يسدد نظره نحو تولستوى ، منتظرا منه الارشاد . وتولستوى ، بمساعدة سر خاص به ، هو عبقريته ، لا يتردد لحظة في ان يفعل ذلك . انه يغمس يده في المشهد ، ويرفع منه قطعة عظيمة من اليمين ومن الشمال ، كتلا مهلهلة من الحياة قطعت من مكانها ، يقوم بعملية اختيار . ثم يأخذ في العمل بهذه التذكارات بكل ما أوتى من قوة الخيال ، يكتشف معناها ، ويفصل كل ما هو عرضي وعديم المعنى ويلقى به بعيدا عنها ، ثم يعيد صنعها في ظروف غير معروفة على الاطلاق في الحياة ، ظروف يجد الشيء نفسه فيها حرا ينمو تبعا لقانون خاص به ، ويعبر عن نفسه دون أن يعوقه عائق ، فهو يحرر هذه الأشياء ويكملها . ثم يوجه تولستوى الى كل هذه الحياة الجديدة - والتي تشبه الحياة القديمة كثيرا ، ولكنها تختلف عنها كثيرا أيضا ، بل هي أكثر شبها بالحياة القديمة ، على حد قولنا ، مما كان للحياة القديمة فرصة أن تشبه ذاتها - الى كل هذه الحياة التي هي الآن حياة أكثر شدة بكثير عما كانت من قبل ، يوجه تولستوى مهارته الفنية ، يوزعها في تنظيم واحد يحتويها كلها ، أنه ينظمها ويتحكم فيها . وهكذا يستقبل الناقد منه الارشاد ، ثم يبدأ نصيبه في العمل .

ليس من المطلوب منه أن يقوم بأي اختيار ، أو أى تنظيم ، فالعالم الجديد الموضوع أمامه ، عالم الفن ، عالم الحياة التي قد تحررت من عقدة الأهداف المتضاربة ، وتخلصت من التشويه

الذى يصيبها به التعسف . وبدلاً من مشهد مستمر لا نهائى ، تشد العين فيه أشياء من آلاف الجهات فى نفس الوقت ، دون أن يكون هناك شىء يستوقفها فى مركز ثابت ، فان المنظر الذى يفتح أمام الناقد منظر كلى وواحد ، لقد مر بالمخيلة وطرح عنه كل ماهو غريب عنه ، فأصبح مكتئباً بمعناه الخاص به . ذلك هو عالم الكتب ولا أقول عالم كتاب تولستوى ، ولكنه عالم الكتب كما يجب أن يكون ، الكتاب الذى يعمل فيه الخيال والتنفيذ بتوافق تام . وعلى أى حال ، فالناقد يقبل هذا العرض المنظم المثرى كما يجده ، سواء كان أفضل أم أسوأ ، ويستخدمه كله لخلق الكتاب . اذ يتعذر أن يحدث اختيار وانتقاء الآن ، فقد قام الروائى بذلك وأتمه تبعاً لما يرى هو . أما الناقد فيخلق من الحياة التى خضعت فعلاً لعمل الفن .

ولكن عمل الناقد ليس تشكيميا بدرجة أقل نتيجة لذلك . فالانطباعات التى يتلو الواحد منها الآخر ، ونحن نقاب صفحات الكتاب يجب أن تكون جزءاً من البناء ، وعلى الناقد اذا أراد الايضيع فرصته ، أن يعمل بطريقة جدية . فمن الخطأ أن نظن أن الفنان الذى يقوم بالنحت أو التصوير ، يشغله انفعاله بمعنى عمله - أو قصته - لدرجة تنسيه جمال الشكل واللون المجرد ، وبالرغم من أن هناك مجالا أكبر لمثل هذا الاحساس فى فن هو تشكيل للفكر والشعور ، أى فى جانب الأدب ، فان رجل الأدب حرفى ولا يمكن أن يكون الناقد أقل من ذلك . يجب أن يعرف الناقد كيف يتناول المادة الدائمة التكوين فى ذهنه أثناء القراءة ، يجب أن يكون قادراً على ادراك تنوعاتها الدقيقة وأن يأخذها كلها فى الاعتبار . لايمكن لأحد أن يعمل بمادة خواصها غير مألوفة لديه ، والقارئ الذى يحاول أن يستوعب كتاباً عن طريق تقديره للحياة والافكار والنقصة التى به ولاشئ غير ذلك ،

يشبه رجلا يبنى حائطا دون أن يعرف شيئا عن صفات الخشب والطين والحجر . ذلك ان موادا كثيرة مختلفة ، متباينة للعين الخبرة تباين الحجر والخشب ، تشترك في صنع الرواية ، ومن الضروري أن نراها على حقيقتها . فهكذا فقط يمكننا أن نستخدمها استخداما صحيحا ، وأن نجد ، عندما نقفل المجاد ، ان كتابا متكاملا مترابطا ، يمكن تقييمه ، قد بقى فى أذهاننا .

ما هذه المواد المختلفة وكيف يتسنى للقارئ العادى أن يتعلم استعمالها الصحيح ؟ انها أشكال السرد المختلفة ، الاشكال التى يمكن أن تروى بها القصة ، وبالرغم من كثرتها ، فهى ليست فى الحقيقة كثيرة الى هذا الحد ، بالرغم من أن تشكيلاتها ومزج اشكالها المختلفة لا حصر لها . وهذه الاشكال ليست عويصة الفهم ، فنحن نعرفها جيدا ونستخدمها كثيرا ، ولكن استخدامها اسهل من ادراك متطلباتها وصفاتها . أما هذه فنراها تدريجيا عن طريق استخدامها بوعى واستطلاع ، وأعنى بذلك القراءة ، الناقدة للكتب التى تظهر فيها . لنتبع بحرص شديد الطرق التى يستخدمها الروائيون الذين لاجدل حول عظمة أعمالهم ، ملاحظين بالطبع الطريقة التى يقدمون بها المشاهد والشخص فى كتبهم . ولن نجد ، كما قلت ، أدنى صعوبة فى تشكيل هذه المشاهد والشخص ، واذا توقفنا عندها وقتا يكفى لنرى بأية فنون ووسائل قد مكننا المؤلف من تشكيلها بهذا الوضوح - لنرى على وجه التحديد كيف برز هذا الحدث ، وكيف جعل هذه الشخصية مفهومة زاهية - فسنأخذ على التوفى الوقوف على كثير من الاكتشافات عن صنع الرواية .

كان النقد عندنا يفتقر بشكل غريب الى حب الاستطلاع ، وذلك اذا أخذنا فى الاعتبار المكانة التى شغلتها الرواية طوال مائة وخمسين عاما . فقد تقبلنا دقائق الفن الروائى دون تساؤل ،

أو صنفناها على أحسن تقدير بشكل تقريبي مقتضب . — كما هو ثابت في الفقر الذي لامثيل له الذي يتصف به قاموسنا النقدي ، بمجرد أن نتعسدى أبسط التأثيرات وأوضحها . فالاصطلاحات والتعبيرات التي في متناول يدنا لاتحمل معاني محددة مانعة ، ولم تكتسب الاستدارة والصلابة ، التي تتحقق لها بانتقالها المستمر من يد ناقد الى يد الآخر . فما الذي يفهم من تعبير « الرواية المسرحية » أو « الرواية التصويرية » ، أو رواية « المشاهد » ، أو القصة « المعمة » ؟ فلا مناص من استعمال هذه الكلمات ، بمجرد أن نبدأ في فحص بناء الرواية ، وبالرغم من ذلك فهي كلمات ليس لها مدلول تكنيكي مقبول بالنسبة للرواية ، ولا يستطيع المرء أن يجزم بالطريقة التي ستفهم بها . فالافتقار الى تسميات مقبولة عقبة حقيقية ، وكثيرا ما تمنيت لو أن الرواية الحديثة اخترعت قبل التاريخ الذي اخترعت فيه بمائة عام ، حتى كان يمكن أن تقع في أيدي النقاد المدرسين من رجال القرن السابع عشر . فهي كنتاج للعصر الرومانسي ، أو عشية مثل ذلك العصر ، قد فاتتها ميزة الضوء الموضوعي الذي يلقيه الحكم الاكاديمي ، وأعتقد أنها مازالت تجد ما يدعوها للأسف على هذه الفرصة التي فاتتها . على كل حال ، ذلك شأن الناقد ، فلغته حتى الآن ، لم تستقر ، ولم يتم تشكيلها .

كذلك فاننا مازلنا نعاني من نوع من الخجل في حضرة الرواية . وليس هذا الخجل خجلا من المؤلف أو من عواطفه أو عالمه الخيالي ، لا بكل تأكيد ، ولكن مازال يلازمنا كالشبح احساس بأن الرواية قطعة من الحياة ، وأن تفكيكها الى أجزاء يعني القضاء عليها . فنحن نبدأ في تحليلها ، وكثنا مثل بكمسير : Beckmesser الذي يدون أخطاء الربيع على لوحة الوردوازي .

ان فى ذلك نوعا من الرقة الغامضة وغير الواضحة فى أذهاننا ، بل والتي قد لانسلم بها صراحة ، ولكنها تلعب دورها فى الحد من حرية النقد . لسنا بالضرورة فى حاجة الى كل هذه الرقة ، اذ يكفيننا مانجد من صعوبة كبيرة لا مفر منها للامساك بالكتاب بأى شكل من الأشكال ، وتحت أية ظروف ، دون أن نضيف الى ذلك صعوبة أخرى ، فالكتاب بمأمن من الاغتصاب اللفظى . فهو ليس قطعة من الحياة ، بل قطعة من الفن مثل أى عمل فنى آخر ، أما كونه شكلا مثاليا أو مجردا ، لا وجود له فى حيز المكان ، ولا نتحدث عنه الا عن طريق الاستعارة والتشبيه ، فذلك يحتم علينا ضرورة أكبر ، هى ألا نفكر فى أن علينا حمايته عن طريق أية مخاوف رومانسية . أو لعلنا لا نشعر بالخرج فى الحقيقة من الكتاب نفسه ، بل من شبح أكثر شرودا — هو السرور الذى نجده فيه . فمما يفسد المتعة التى نجدها فى الرواية ، أن نعرف كيف صنعت — فهل هذه فكرة تكمن حقا فى عقولنا ؟ أعتقد ذلك ، أحيانا .

ولكن السرور الذى نجده فى عالم الخيال يتضاءل الى جانب السرور الذى نجده فى الخلق ، وهذا السرور الاعظم فى متناول يد كل قارئ ، وهو يمسك بالمجلد . أما كيف يجد الروائى موضوعه ، فى كائن بشرى أو فى موقف أو فكرة ، فهذا بالفعل ليس فى متناول يدنا ، فقد نطيل النظر الى نفس العالم الذى رآه تولستوى ، دون أن نكتشف قط الكتاب غير المكتوب الذى وجدته فيه ، ومن النادر أن يستطيع ( هو وغيره من الروائيين ) أن يصف لنا عملية الاكتشاف . ان القدرة التى تدرك الفكرة المثمرة وتمسك بها شىء قائم بذاته . لهذا السبب نحكم على قدرة الروائى على اكتشاف موضوعه على أنها موهبته الأصيلة ، ونضيف انه ليس لدينا ما يمكن أن نقوله له سواء على سبيل النصيح أو التحذير ،

قبل أن يعلن لنا عن موضوعه . أما من تلك اللحظة فيصبح من السهل الوصول اليه ، ومشاركته الامتياز الذي يتمتع به ، والمتعة الناتجة عن معالجة الموضوع متعة حادة ودائمة . فنحن نتابع الكاتب من نقطة الى أخرى ، ناظرين دائما الى الخلف ، الى الموضوع ذاته حتى نستطيع أن نفهم منطق الطريق الذي يسلكه . نجد أننا نخلق تصميمًا ، كبيرا كان أم صغيرا ، بسيطًا أم متشابكا ، بينما يأخذ الفصل المنتهى مكانه منه ، أو نجد أن هناك خطأ أو كسرا في التطور ، أو أن المؤلف يتجه اتجاهًا ، يبدو وكأنه يناقض الموضوع أو يسقطه من الاعتبار . وهنا تبدأ المسألة النقدية ، كما تسمى بالتحديد . هل هذا المسلك الذي يسلكه المؤلف هو المسلك الصحيح ، هل هو أفضل المسالك بالنسبة للموضوع ؟ هل من الممكن أن نتصور أو نذكر مسلكًا أفضل ؟ ويعيش القارئ مرة أخرى الساعات التي عاشها المؤلف وهو يعمل ، ويتجدد السرور المنبعث من الخلق .

ويستمر الأمر هكذا ، الى أن ينتهى الكتاب وننظر الى الخلف لنرى التصميم كله . قد يكون مرضيا تماما للعين ، والتعبير عن الموضوع كاملا محكما . ولكن عندما يكون الكتاب في هذه الحالة ، وله شكل محدد ، وحدود ثابتة ، فإن هذا الشكل يبدو على حقيقته بالفعل - لا كصفة واحدة من عدة صفات ، ومن المحتمل الا يكون أهم هذه الصفات ، بل على انه الكتاب ذاته ، كما أن شكل التمثال هو التمثال ذاته . وإذا بدا الشكل غير متكامل للعين ، فإن ذلك يعنى أن الموضوع بشكل ما وفي مكان ما لم يعبر عنه التعبير الكامل ، يعنى أن القصة قد عانت نقصا ما . أين اذن ، وكيف ؟ هل السبب أن المعالجة لم تبدأ من قلب الموضوع ، أو أنها انحرفت عن خط تطورها الحقيقي - أو أن الموضوع ذاته كان فقيرا غير مثمر . تتشعب المسألة بسرعة . ولكن على أي حال

فهاهو ذا الكتاب ، أو شيء ليس هناك ما يدعونا للتردد في اعتباره الكتاب ، وقد أعيد خلقه على أحسن ما تستطيع مقدرة القارئ .  
حقا إنه يعرف جيدا أنه سيتلاشى بمرور الزمن ، فما من شيء يستطيع أن ينقذه من ذلك كلية ، كل ما هنالك أنه سيبقى مدة أطول عما لو قرئ قراءة غير ناقدة ، لو لم يخلق مرة أخرى بتمعن وروية . ففي تلك الحالة كان سيتمزق في الحال ، وكانت أنا وكلا ريسا ستخطوان خارج العمل الفني الذي كرسه المؤلفان لهما بكل هذا العناء ، وكان الكتاب سيتلاشى . أما الآن فهو شكل واحد ، فلنحكم على ما يتركه من أثر ، ومازلنا نستطيع ذلك .  
ففي أحسن الأحوال لن يكون لدينا بالفعل وقتا أطول مما نحتاج .



## BIBLIOGRAPHY

### (A)

Henry James, *French Poets and Novelists*, 1878.\*

*Partial Portraits*, 1879.

*Notes on Novelists*, 1888.

*The Art of the Novel. Critical Prefaces by Henry James.* With an Introduction by R.P. Blackmur,

*The Art of Fiction*, with an Introduction by Morris Roberts, New York, 1948.

*Literary Reviews and Essays on American, English and French literature*, ed. Albert Mordell, New York, 1957.

*The House of Fiction*, ed. with an Introduction by Leon Ldel, 1957.

Joseph Conrad, *Notes on life and Letters*, 1921.

*Last Essays*, 1926.

*Conrad's Prefaces to his Works*, Collected by Edward Garnett, 1937.

Virginia Woolf, *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, 1924.

*The Common Reader. First Series*, 1925; *Second Series*, 1932.

---

(\*) Place of publication is London unless otherwise stated.

*The Death of the Moth*, ed. Leonard Woolf, 1942.  
*The Moment and Other Essays*, ed. Leonard Woolf,  
1947.

*The Captain's Deathbed*, ed. Leonard Woolf, 1950.

D.H. Lawrence, *Phoenix*, ed. with an Introduction by  
Edward D. McDonald, 1936.

*Selected Essays*, ed. R. Aldington, 1950.

*Selected Literary Criticism*, ed. Anthony Beal,  
1955.

Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, 1921.

(B)

Walter Allen, *The English Novel*, 1954.

*Tradition and Dream*, 1964.

J.W. Beach, *The Twentieth Century Novel*, New York,  
1932.

E.K. Brown, *Rhythm in the Novel*, Toronto, 1950.

Alex Comfort, *The Novel and Our Time*, 1948.

David Daiches, *The Novel and the Modern World*, rev.  
ed., Cambridge, 1960.

Leon Edel, *The Psychological Novel, 1900-1950*, 1955.

E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, 1927.

R. Fox, *The Novel and the People*, 1937.

Barbara Hardy, *The Appropriate Form*, 1964.

I. Howe, *Politics and the Novel*, New York, 1957.

- R. Humphrey, *The Stream of Consciousness in the Modern Novel*, 1954.
- Arnold Kettle, *An Introduction to the English Novel*, 2 vols., 1951 & 3.
- F.R. Leavis, *The Great Tradition*, 1948.
- Q.D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, 1935.
- Robert Liddell, *A Treatise on the Novel*, 1947.  
*Some Principles of Fiction*, 1953.
- Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, 1928.
- H.J. Muller, *Modern Fiction: A Study of Values*, New York, 1937.
- G. Phelps, *The Russian Novel in English Fiction*, 1956.
- V.S. Pritchett, *The Living Novel*, 1946.  
*The Working Novelist*, 1965.
- Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, 1959.
- D. Van Ghent, *The English Novel: Form and Function*, New York, 1953.
- Ian Watt, *The Rise of the Novel*, 1957.
- M.D. Zabel, *Craft and Character in Fiction*, 1957.

المطبعة الثقافية

---

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧١/٦٤٦٦

# فهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٣
<b>هنرى جيمس :</b>	
الفن الروائى	٦٩
مستقبل الرواية	٩٩
درس بلزاك	١١٣
<b>جوزيف كونراد :</b>	
هدف الفن الروائى	١٤٩
فن الروائى الهروب	١٥٥
<b>فرجينيا وولف :</b>	
الرواية الحديثة	١٦١
«السيد بنيت والسيدة براون» أو الروائى والشخصية	١٧٢
<b>د. ه. لورنس :</b>	
لماذا تهمنا الرواية ؟	٢٠١
الرواية والخلق	٢١٠
<b>برى لبوك :</b>	
نقد الرواية	٢١٩
قراءة الرواية	٢٢٩
المراجع الأجنبية	٢٤١





المكتبة  
Bibliotheca Alexandrina



0707243

المهنة المصرية العامة للتأليف والنشر

الشم ٤ قرشًا